

EÖTVÖS LÓRÁND TUDOMÁNYEGYETEM

BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

DOKTORI DISSZERTÁCIÓ

KIRÁLY HAJNAL

**KÖNYV ÉS FILM
*KÖZÖTT***

**A HŰSÉGELV FELOLDÁSÁNAK ELMÉLETI KOORDINÁTAI AZ
ADAPTÁCIÓÉRTELMEZÉSBEN**

**FILOZÓFIAI DOKTORI ISKOLA, A DOKTORI ISKOLA VEZETŐJE KELEMEN
JÁNOS DsC, ESZTÉTIKA PROGRAM, VEZETŐJE RADNÓTI SÁNDOR DsC**

A BIZOTTSÁG TAGJAI:

**DR. BACSÓ BÉLA DsC (ELNÖK), DR. GYÖRGY PÉTER DOCENS (TAG), DR.
PAPP ZOLTÁN ADJUNKTUS (TITKÁR) ÉS DR. RADNÓTI SÁNDOR DsC
(PÓTTAG)**

**TÉMAVEZETŐ:
DR. KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT DOCENS.**

BUDAPEST, 2007.

*Köszönöm
témavezetőmnek, dr. Kovács András Bálintnak a disszertáció megírásában nyújtott
támogatásáért, mindazoknak, akik az elkészülése folyamatában olvasták és véleményezték,
Mónának, Magornak és édesanyámnak szeretetükért, bátorításukért és bizalmukért.*

TARTALOMJEGYZÉK

BEVEZETÉS.....	5
SZEMBEN A HŰSÉGELVVEL. A DOLGOZAT ELMÉLETI KOORDINÁTÁI, CÉLKITŰZÉSEI, SZERKEZETE	5
1. UT PICTURA POESIS	16
1.1. FOGALOMTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS	16
1.2. AZ ADAPTÁCIÓ ÉS AZ ÚJ LAOKOÓNOK.....	19
1.3. EKPHRASZISZ: AZ ADAPTÁCIÓ ÉS A „MÁSİK”	24
1.4. AZ IRODALMI VIZUALITÁS ESETE AZ ADAPTÁCIÓVAL	30
1.5. A LEHETETLEN ADAPTÁCIÓ NYOMÁBAN.....	40
2. UT POESIS, PICTURA.....	45
2.1. A SZÖVEG VONZÁSÁBAN	45
2.2. A KIRÁLY ÚJ RUHÁJA	48
2.2.1. <i>Mechanikus narancs</i>	52
2.3. DIEGÉZIS ÉS MÉDIAGENÉZIS.....	54
2.4. NÉZŐPONT ÉS HANG	58
2.5. KIA SZERZŐ?.....	62
2.6. KÉPOLVASÁS (1): KRONOTOPOSZOK ÉS KÉPI SÉMÁK A SÁTÁNTANGÓBAN	70
2.7. KÉPOLVASÁS (2): A RANIKONICITÁSA.....	78
2.8. AZ ADAPTÁCIÓ MINT MŰFAJ?.....	84
2.9. INTERTEXTUALITÁS ÉS/VAGY INTERMEDIALITÁS?	88
3. TŰL A SZÖVEGEN	92
3.1. AZ ADAPTÁCIÓ MINT KARNEVÁLI FORMA.....	92
3.1.1 <i>Az adaptáló karneválja: maszk és dialógus</i>	94
3.2. A SHAKESPEARE-ADAPTÁCIÓK BEFEJEZETLEN PÁRBESZÉDE	100
3.2.1. A „ <i>Hamlet-széria</i> ”	102
3.2.2. <i>Lámi vagy nem láni? Tom Stoppard: Rosencrantz és Guildenstern halott</i>	106
3.3. INTERKULTURÁLIS DIALÓGUS. SZUBVERZIÓ ÉS KANNIBALIZMUS	109
3.4. KITEKINTÉS A MASZK MÖGÜL: AZ ÖNREFLEXÍV ADAPTÁCIÓ.....	114
3.5. A TELJES KARNEVALIZÁLÓDÁS FELÉ. LUCIAN PINTILIE: <i>Miért húzzák a harangokat</i> ...? ..117	117
4. ADAPTÁCIÓ ÉS TÁRSADALOM.....	121
4.1. ADAPTÁCIÓ ÉS INTÉZMÉNYESEDÉS.....	121
4.2. AZ ADAPTÁCIÓ MINT MÉDIUMVÁLTÁS. TECHNIKA ÉS/VAGY ÜZENET?	126
4.2.1. <i>Lételemnyre „fogékony” médium: Huszárik Szindbádja</i>	130

4.3.	ADAPTÁCIÓ-PALIMPSZESZTEK. FILMES ÉS KULTURÁLIS MEMÓRIA	135
4.3.1.	<i>Örökségfilmek és memóriafilmek: Az aranyembertől az Édes Annáig</i>	<i>140</i>
4.4.	ADAPTÁCIÓ A TÉVÉBEN: VISSZA A SZÓBELISÉGBE?	146
4.5.	A NEMEK ESZTÉTIKAI ÉS POLITIKAI RE-PREZENTÁCIÓJA.....	149
4.6.	AZ IRODALMI, NEMZETI ÉS SZÍNÉSZI KARAKTER SZOCIOLÓGIÁJA.....	156
4.7.	ADAPTÁCIÓ: AZ IRODALOM DEVALVÁLÓDÁSÁNAK HELYE?	159
KÖVETKEZTETÉSEK		163
	AZ ADAPTÁCIÓ KORSZAKA	163
IDÉZETT IRODALMI MŰVEK		180
IDÉZETT/ELEMZETT FILMEK		182

BEVEZETÉS

SZEMBEN A HŰSÉGELVVEL. A DOLGOZAT ELMÉLETI KOORDINÁTAI, CÉLKITŰZÉSEI, SZERKEZETE

Annak ellenére, hogy a 90-es években már elkezdődött az adaptáció rugalmasabb, főként kulturális elméleti¹ „rehabilitálása”, még mindig erősen tartja magát az a – nemcsak laikus – vélemény, hogy az adaptáció diszkurzusa meghaladott, túltárgyalt (ami az ötvenes évek óta megjelent értekezések számát tekintve feltétlenül igaz), közhelyszerű (terminológiája mindenki számára hozzáférhető és előszeretettel használt), és ezért fölösleges. E nézet szerint az adaptáció másodlagos kulturális termék, akár az irodalom, akár a „tisza” film ideálja felől nézzük, így elmélete sem lehet figyelemre méltó hatással sem az irodalom, sem pedig a film kutatására. A túltárgyaltság azonban korántsem kielégítő indíték az adaptáció elméleti vitájának megnyugtató lezárására, annál is inkább, mert ez egyetlen – főként Bluestone és követői² által képviselt neo-laookooniánus, a két médium alapvető különbségeit hangsúlyozó – megközelítés ellehetetlenülésére, illetve az adaptációkra vonatkozó „közbeszédbeli”, lecsupaszított továbbélésére vonatkozik. Az *adaptáció* általánosan elterjedt (noha nem problémamentes) terminusa mellett még mindig használatos terminológia – *megfilmesítés*, *filmre vitel*, *filmes változat*, *irodalmifilmes feldolgozás*, *átültetés* stb. – tétovasága, erőltetettsége is ezt a kritikai válságot, illetve – a szemiotikai, szövegnyelvészeti hatásra született *transzformáció*, *átvitel*, *átkódolás*, *átírás*

¹ Ezek a poetikai *ut pictura poesis* összevetést, a modern szöveg-alapú, strukturalista, majd posztstrukturalista értelmezéseket követően a kulturális, politikai, ideológiai, szociológiai stb. szubtextusokra, „szövegrésekre” helyezik a hangsúlyt.

² Bluestone *Novel into Film* (1957) című könyve hosszú ideig, a 90-es évek végéig elhúzódva a két művészet/médium összeférhetetlenségét hangsúlyozó elméletírók bibliájává vált. Hogy csak a legfontosabbakat említsük: Ralph Stephenson és J.R. Debrix (1978) Keith Cohen (1979), J. Dudley Andrew (1984), és Brian McFarlane (1996). Sőt, Kamilla Elliott (2004) Deborah Cartmell és Imelda Whelehan kulturális szempontú tanulmánykötetében (1999) is talál Bluestone-t autoritásként kezelő utalásokat. Magyar viszonylatban a Kenedi János-szerkesztette *A film és a többi művészet* (1977) valamint az *Írók a moziban* (1971) gyűjteményes kötetek képviselik ezt az összehasonlító irányt. A 2000-es *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása* című tanulmánykötetben is találni az irodalom és film adaptációbeli viszonyának típusait, „fokozatait” az önkényes megfilmesítés és a „filmérzékeny anyag” nyújtotta kreatív megoldások közti különbségeket számbavevő, vagy az adaptációkat egy író neve köré rendező, annak autoritása szerint hierarchizáló megközelítéseket.

megnevezések esetében – csupán az átmeneti- illetve részmegoldásokat tükrözi. Ez utóbbiak ugyanis, akárcsak Genette *transztextualitás* és Bahtyin *dialógus*-elvé, meglehetősen visszafogott visszhangra leltek nemcsak az adaptáció diszkurzusában, hanem általában a filmes kutatásban is.

Az adaptáció diszkurzusának mai napig legelterjedtebb, preteoretikus vonulatában az *összehasonlítás módszere kritikai elvvé* válik a laikus néző és a filmes szakember számára egyaránt: eszerint a film nem önmagában, hanem csakis az irodalmi eredeti viszonylatában értékelhető. Ezt az álláspontot állítja karikaturisztikus fénybe az anekdota, amelyet Hitchcock mesélt el Truffaut-nak: két, filmtekercset falatozó kecske egyike egyszerűen kijelenti, hogy „ami engem illet, nekem a könyv *jobban ízlett*”. Ez, akár az összehasonlító kritikai álláspont allegóriájának is tekinthető vicc egyszerre fedi fel annak *működését* és szolgál más, azon túltekintő szempontokkal. A „nekem ízlett” (a „nekem tetszett” szinonímjaként) – a kanti kategorizáció értelmében – a véleménynyilvánítás személyes, önkényes aspektusát leplezi le, a „szép” és a „jó” általános, esztétikai és morális értékítéletei helyett. A *könyv és film (tekercs)* szembenállás a mediális összevetésre utal, maga az *évés* mozzanata pedig egy *fogyasztóközpontú* megközelítés metaforája, amelyben „könyv” és „film” csupán produktumok, megvásárolható, pillanatnyi „éhségcsillapítók”. A „könyv az könyv, a film az film”-szerű kategorikus elkülönítés ugyanakkor a Robert Stam által az intuitív, spontán megközelítésnek nevezett befogadói álláspontot is tükrözi, amely főként az előző, a régebbi (nosztalgikus) felülértékelésében, illetve a technikai hordozók alapvető különbségének automatikus felismerésében nyilvánul meg (2005a. 3). Meglepő azonban, hogy ez a megközelítés szinte árnyalatlanul tükröződik a szakirodalomban is. Sőt, irodalom és film e kategorikus elkülönítése – paradox módon – gyakran az irodalmi műhöz való „hűség” számonkérésével társul. A hűségelv a fordítással rokonított adaptáció normája, amely ekképp eleve egy nem jelenlevő szöveg *pótléka*, annál sikerültebb, minél inkább hasonul ahhoz. Az adaptáció ilyen alapú értelmezése eleve a hiányosságokra mutat rá, vagyis arra, *amire annak törekednie kell, de amit sohasem érhet el*.

Az egyoldalú, egyértelműen az irodalom státuszának megőrzését célzó diszkurzus dogmatikus jellegét – ha lehet – még jobban megerősítette a New Criticism és az angol irodalmi tanulmányok 60-as és 70-es években elkezdődött, az „irodalom halálának” vízióját igazolni látszó krízise és térvessztése, illetve lassú feloldódása az olyan interdiszciplináris kutatási területekben, mint a „kulturális tanulmányok” („cultural

studies”) vagy „kritikai tanulmányok” („critical studies”).³ Ehhez – paradox módon – nagymértékben hozzájárult a mozikedvelő irodalomprofesszorok lelkesedése az irodalmi alkotások adaptációi iránt, amely számos kritikában, majd végül egy, 1973-tól megjelenő kiadványban, a *Literature/Film Quarterly*-ben konkretizálódott.⁴ Nem kevéssé ironikus az sem, hogy az adaptációk mint másodlagos szövegek kritikája vezetett el az egyedi műalkotások neoromantikus felfogásának megrendüléséhez, ugyanis ezek az adaptáció diszkurzusában egyszerű *pretextusokká*, *eredeti szövegekké* váltak. Ebben a kontextusban az *eredeti* „eredet nélküliséget” jelent, olyan szöveg attributumaként, amely nem vezethető vissza más szövegre mint eredetre. Az adaptáció ezen irodalmi szempontú diszkurzusát egyben a filmes tanulmányok iránti akadémiai „érzékenységgel” első jeleként is értékeli az amerikai elméletírók. Ez a jelenség viszont az önállósulni vágyó, a film mediális sajátosságainak hangsúlyozására építő, ezért mindenféle egyéb elmélettel való „keveredést” elutasító filmelmélet részéről talált ellenállásra, hiszen az éppen irodalommal és annak elméletével való affinitásra (mint évtizedek óta cipelt, és a francia Új Hullámmal levettnek vélt nyűgre) emlékeztetett. Ez a kettős, ellentmondásos, angol nyelvterületen teret hódító, a túlnyomórészt angol nyelvű adaptációelmélet tabuit meghatározó jelenség részben magyarázatként szolgál arra a – legutóbb Kamilla Elliott által felvetett – ellentmondásra, hogy míg Lessing *Laokoónj*ának szinte az első perctől mind a mai napig akadtak/akadnak kritikussai, a két művészet egymás általi „adaptálhatósága” mellett érvelő dialóguspartnerei, addig a filmes adaptáció esetében ez a tendencia sokáig erőtlen maradt (2004. 2).

Úgy tűnik azonban, hogy noha az immár egy évszázados film mint művészet ahhoz még túl fiatal, hogy művészettörténeti kanonizációja, a többi, néhány évezredes művészet

³ Ld. erről Catherine Belsey, a cardiffi egyetem angol professzorának, valamint Kritikai és Kulturális tanulmányok intézete tanszékvezetőjének tanulmányát (1999. 123–138).

⁴ Ennek a jelenségnek szimptomatikus példája Morris Bejának, az Ohio State University angol professzorának *Film and Literature* (1979) című könyve, amely az irodalmi alkotásokat és adaptációikat egymás mellett ismerteti, majd egy sor, a kettő viszonyára, vagy a film irodalmat új megvilágításba helyező szerepére vonatkozó, úgynevezett „továbbgondolandó” kérdést sorakoztat fel, amelyek az irodalom kurzusokon, szemináriumokon elhangzottak vagy elhangozhatnak, anélkül, hogy megpróbálná őket megválaszolni. Az elméleti rész maga a film és irodalom, illetve az adaptáció elméleti kérdésköreinek rövid, bevezetőszerű bemutatásában merül ki. Ld. még Deborah Cartmell írását a Shakespeare-adaptációk „irodalmi kanonizálásáról”: mára már minden Shakespeare gyűjteményes kiadványba kötelező módon be kell iktatni legalább egy adaptációról szóló („Shakespeare on Screen” típusú) tanulmányt (1999. 29.). Sőt, Cartmellék kötetének megjelenése után a *Cambridge Companion to Shakespeare on Film* is napvilágot látott.

között elfoglalt helyének végleges meghatározása megtörténjen,⁵ ahhoz már elég érett, hogy meghatározó kulturális tényezőként váljon az értelmezések tárgyává. Az újabb médiumelméleti, kulturális és szociológiai diszkurzusban az adaptáció gyakorlata is elfogulatlan értékelésre talál. A 90-es évektől, főként az említett, már a 80-as években meghatározó *kritikai tanulmányok* és *kulturális tanulmányok* diszciplínák térhódításával, amelyek brit vonatkozásban a posztkoloniális értékelésnek, feldolgozásnak szolgáltak többek közt keretétül, végre elkezdődött a filmes adaptációk alternatív szempontú értelmezése. Jellemző módon, az 1999 és 2005 között megjelenő, új nézőpontokat javasoló kötetek nagy része már nem egyetlen szerző dogmatikus kinyilatkoztatásai, hanem egy-egy konkrét adaptáció margójára írt, változatos és alternatív problémafelvetések gyűjteményei. E tanulmánykötetek – a Deborah Cartmell és Imelda Whelehan-szerkesztette *Adaptations. From text to screen, screen to text* (1999), a *Film Adaptation* (2000, James Naremore szerkesztésében) és a Robert Stam, Alessandra Raengo által írt illetve gondozott *Literature and Film, Literature through Film* és az *A Companion to Literature and Film* széria (2004–2005), hogy csak a legfontosabbakat említsük – mind a hűségelvre adott alternatív válaszsorozatokként szerveződnek. Egyfajta terminológiai „ördögüzésnek”, „purgálásnak” vagyunk tanúi: Robert Stam például egy felismert, mindeddig elfojtott neurózis legszembetűnőbb tünetének, az adaptációra vonatkozó terminológiának az analízisével indít. Mindenekelőtt ennek morális, szociális aberrációkra rímelő, viktoriánus jellegére mutat rá: *hűtlenség* (lásd viktoriánus prűdéria), *árulás* (etikai fondorlat), *fattyú-mivolt* (törvénytelenység), *torzítás* (esztétikai undor, szörnyszülöttség), *erőszak* (nemi vonatkozás), *vulgarizáció* (osztálybeli leértékelődés), *meggyalázás* (vallási szentség és blaszfémia). Ezeket olyan, társadalmi-kulturális mechanizmusokra vezeti vissza, mint a már említett, intuitív különbségtétel, a dichotomikus gondolkodásmód, amely a két művészet viszonyát keserű, életre-halálra menő, darwini küzdelemként látja, a zsidó-muzulmán-protestáns hagyománnyal összefüggő, a faragott képet és „bálványcsinálást” tiltó *ikonofóbia*, az ennek ellenében érvényesülő *logofilia* (a szó „szentségébe” vetett hit), e két utóbbihoz kapcsolódó „anyagiség-ellenesség” (a „testté”, fizikai valósággá váló szó az obszcén kép által banalizálódik), valamint a „túl könnyű” előítélete („myth of facility”), amely az

⁵ A klasszikus művészettörténetek tartózkodnak a film helyének végleges meghatározásától. Jellemző módon, a Didier Eribonnal készült interjúbán az erre vonatkozó kérdésre Gombrich a „nem nézek filmeket” kijelentéssel hárít, azt azonban hozzáteszi – talán egyfajta vizuális művészettörténeti folytonosságot megsejtve, – hogy nagyra értékeli a japánokat, közülük is Akira Kurosavát (1999). Az egyetemi oktatásban a filmművészet mind a mai napig nem szerepel a művészettörténet tárgyai között, hanem egyéb, a Média, Kommunikáció és az esztétikai tanulmányok része.

adaptáló feladatát tekinti gyanúsán erőfeszítésmentesnek, illetve a nyújtott élvezetet feltűnően gyönyörtelnek. (2005. 3—7) E hagyomány megtörésére irányuló elméleti lehetőségekként a strukturalista és posztstrukturalista (a Kristeva-Bahtyin-Genette-Barthes-i „szöveg”, a dialógus, a transztextualitás, az olvasás mint befogadás) vonalat, a derridai és foucault-i, az eredeti és a szerző státuszát dekonstruáló irányt, illetve a fentebb már említett kulturális – multikulturális, posztkoloniális, feminista és „mátság”-elméleteket javasolja. Ez utóbbiak közös vonása, hogy a nem-normatívát tekintik egyetlen normának, a kétpólusú szembenállásokat pluralitássá oldják, és a különbségek hangsúlyozása helyett bevezetik a *Másik* kultuszát.⁶ Ezek a diszkurzusok, azon túl, hogy irodalom és film adaptációbeli hierarchiáját irrelevánsnak tekintik, annak kiegészítő, jelentésmegvilágító, irodalmi műbeli frusztrációktól, elfojtásoktól megtisztító, meditációt és reflexiót nyújtó szerepét is kidomborítják, és, ami a legfontosabb, ezáltal az addig zárt, kéttagú, pusztán előíró szembenállást fellazítva, harmadikként bevonják az olvasó/néző befogadót is, és a hűség prüd, morális elvével szemben bevezetik a (*Másik* iránti) *vágy* és a *gyönyör* képzetét.⁷ Az adaptációk – vonja le a következtetést Stam – egyfajta objektív, „érzéki” anyagisággal ruházzák fel magukat az irodalmi diszkurzusokat azáltal, hogy azokat láthatókká, hallhatókká és érzékelhetőkké teszik (8—19) Most először az adaptációkritika önmagáról gondolkodik, és éppen ezáltal válik elmélett: eddig, mint láttuk, nem volt több egyoldalú, önkényesen összehasonlító, preteoretikus diszkurzusnál.⁸

E századfordulós adaptációelméleti „hangulat” felől nézve nem véletlen, hogy az önreflexív diszkurzusba maguk az adaptációk is bekapcsolódnak, saját mechanizmusait, irodalmi eredetihez való viszonyukat tematizálva. Karel Reisz *A francia hadnagy szeretője* (1981) című filmje még elszigetelt vállalkozásnak számított, midőn a regénybeli karakterek és a filmes adaptáció szereplői közti, a színész mint kettős reprezentáció tényéből adódó analógiát az adaptáció diegézisében tematizálta. A 90-es évektől kezdve azonban megszorodnak az önmagukra főként az irodalmi „autoritás” megtépázása által reflektáló adaptációk. Az sem véletlen, hogy legtöbb ezek közül az abszolút irodalmi

⁶ Ld. erről Terry Eagleton *After Theory* (2003. 13—21)

⁷ A kulturális elmélet jelenleg úgy viselkedik – jegyzi meg Eagleton, mint egy középkorú professzor, aki szórakozottságában megfélekezett a szexről, és most viharzóan próbálja bepótolni a mulasztottakat (i.m. 4). A test, a vágy és a gyönyör mint metaforák – elég Barthes, Kristeva vagy Metz szövegeire gondolni – a posztstrukturalista elmélet állandó terminusai.

⁸ Terry Eagleton a kritikai önreflexiót magát tekinti elméletnek: az elméletben mindig van valami alapvetően narcisztikus „köldöknézés” (i.m. 27)

kánon emblémája, a Shakespeare-életmű viszonylatában határozza meg önmagát – gondoljunk csak Kenneth Branagh adaptációira, Stoppard *Rosencrantz és Guildenstern halottjára* (1990), vagy a *Szerelmes Shakespeare* (John Madden, 1998)-féle áladaptációkra.⁹ Spike Jonze 2003-as *Adaptáció* című filmje épp a fentebb leírt hűség-neurózist tematizálja: a főhős-forgatókönyvíró alkotói válságba kerül, miután képtelen „fikcionalizálni” az eredeti, egy orchideatolvajról szóló, riportszerű írást. Miközben ő, maximális hűségre törekedve, egyre inkább e mű létrejötté kontextusának, illetve írónjének megszállottjává válik (mintha saját írói szerepét hozzá képest próbálná meghatározni), addig ikerestvére (vagy másik énje?) egy éjszaka alatt „működő” hollywoodi forgatókönyvet ír: ennek adaptációja a film akcióba torkolló, befejező része, amelynek maga a „kukkoló”, a drámai befejezést ezzel kiváltó, neurotikus forgatókönyvíró is szereplője. Stam a film metaforáit saját, a hűségelvtől eltávolodó gondolatmenetének illusztrációjaként értelmezi: eszerint az *adaptáció* terminus maga itt darwini értelemben használatos, amennyiben a „fittebb” túlélésére vonatkozik (a forgatókönyv hollywoodi-akciófilmes változata győzedelmeskedik). Jelenti továbbá az adaptáció változatos befogadói, mediális, kereskedelmi és esztétikai elvárásokhoz való alkalmazkodását. Az orchidea is az adaptáció metaforája: olyan *parazita*, amely másokon (az irodalmi művon) *élősködve* biztosítja létezését. *Hibridként* több műfaj és stílus találkozhelye, mint mutáns pedig az irodalmi alkotás más – mediális, társadalmi, kulturális – körülmények közti továbbélését biztosítja (2005. 1—3).

Nyilvánvaló tehát, hogy a hűségelv, az eredetihez való túlzott ragaszkodás forgatókönyvírói, rendezői vagy kritikusai álláspontként egyaránt meddőségre ítéltetett, annál is inkább, mert ez a megközelítés egy fogalmi zavar csapdáját is magában rejtí. Hajlamosak vagyunk ugyanis magát az *adaptáció* terminust kizárólag az irodalmi alkotás filmre „alkalmazásaként” (tehát egyfajta *erőszakként*) érteni, ahelyett, hogy fordítva, a filmes kifejezési módok, technikák, effektusok – filmtörténetileg is igazolt – irodalmi műnek való kreatív „megfeleltetésének” tekintenénk. Ez utóbbi viszony fényében egy „jó értelemben vett” hűségelv körvonalazódik: az irodalmi alkotás integritása is megmarad,

⁹ Meglepő módon Deborah Cartmell a 90-es évek Shakespeare-adaptációira éppen a Shakespeare-i szöveg „evangélikus reverenciáját” tartja jellemzőnek (miközben, ironikus módon Greenaway *Prospero könyveit* hozza fel eredeti példaként). Ez az álláspont azonban tökéletesen megfelel – meglehetősen konzervatív – előfeltevésének, amely szerint egy sikeres adaptációnak az úgynevezett „hatásnak való kiszolgáltatottságot” („the anxiety of influence”) kell sugározni, vagyis annak tudatát, hogy a reprodukció egyszerre függ az eredetitől és alacsonyabbrendű annál (1999. 31).

miközben a film inventív-innovatív feladatot old meg annak érdekében, hogy a befogadóra ugyanazon *hatást* gyakorolja.¹⁰ A „lehetetlen adaptáció” vagy „megfilmesíthetetlen” minősítések csakis e félreértés tükrében érvényesek. Ezt a kérdést járja körül Kovács András *Film egy regényről* (2002) című ál-verkfilmje, amely egy *lehetséges adaptáció* előkészületeit, dilemmáit tárja fel. Az eredmény (film egy regényből, egy regény nyomán, *alapján* stb. helyett) egy film a regényről – a *Kő hull apadó kútba* címűről – és annak szerzőjéről, Szilágyi Istvánról. A film tengelyét képező keresést – külső és belső helyszínéket és szereplőket – a regény rendkívül aprólékos, rendező és író közti „átbeszélése” kíséri: a regény szövegét és annak értelmezését mintegy „rábeszéli” a lehetséges helyszínek képeire, azok régi, a regény cselekményével kortárs fotóira. A felismerés, hogy azok már nincsenek és nem is pótolhatók, a filmes realizmusként értett adaptációs „hűség” érvényesítésének ellenében hat, és az egész vállalkozás leállítással jár. Szilágyi István az *Erdélyi Terasznak* adott interjújában¹¹ elmondja, hogy regénye óriási adaptációs lázat váltott ki, és a nyolc ajánlat közül csak egyre, a Fábri Zoltánéra mondott igent, arra is csak azért, mert ő a *segítségét* kérte az adaptációhoz. „Akkor itt van az, amikor egyik műfaj vagy műnem bocsúli a másikat” – indokolta meg utólag beleegyezését Szilágyi, hozzátéve, hogy „megnyugodott”, amikor a tervből nem lett semmi. Majd, az említett verkfilmre vonatkozó zárszóként kijelenti: „ennek a filmnek a koncepciója éppen onnan adódott, hogy én, úgy gondolom, amíg élek, nem járulok hozzá a regény megfilmesítéséhez.”

Az élő író és a rendező együttműködése nyomán készült adaptáció a hűségelv apostolai számára a par excellence „hűséges adaptáció”, legalábbis ami az eredeti (szerzői) „szellemének átmentését” illeti. A „hűséges” jelző azonban már eleve negatív értékítélet takar, hiszen a filmet egy másik mű, egy másik médium függvényében méltatja, az így konstruált zárt viszonyból számúzva az alternatív értelmezéseknek a lehetőségét is. Az író egyértelmű *ikonofóbiája* – a Gutenberg-galaxisz fenyegető „képi robbanás” víziója – csak egy pillanatra rendült meg a „művészetek közti tisztelet” ígéretére. A tömegmédia azonban megszüntette a képbe vetett bizalmat, és Szilágyi él regényének tulajdonjogával, amellyel élete végéig rendelkezik. Az irodalmi alkotás exkluzivitását, egységét véli megőrizni azáltal, hogy nem kockáztatja annak „lezárását” és/vagy felcserélhetőségét egy azonos

¹⁰ Ezt a fordított megközelítést szemlélteti Yuri Tsivian elemzése Yevgeni Bauer 1915-ös Turgenyev-adaptációjáról, a Klara Milich-ről, amely a lehetséges technikai, stilisztikai analógiák helyett a befogadót is bevonó *effektusokra* helyezi a hangsúlyt (2004-. 92—111).

¹¹ <http://www.erdelyi.irok.terasz.hu/index>

című filmmel. Mindannyiunk számára ismerősek a „nem olvastam, de láttam” vagy „láttam a Bovarynét” típusú, az irodalmat egy tágabb képi kultúrába belehelyező, mindennapi nézői megnyilvánulások. Mindez nem csak Szilágyit töltötte el félelemmel, hanem többek közt, több mint egy évszázaddal korábban Henry James-t is, aki a regény „idegen kéz általi” illusztrációit tekintette törvénytelennek, rámutatva arra, hogy az a próza „magában valóságát” számolja fel. Kovács András filmje azt a paradoxális írói álláspontot modellálja, amelyben a 19. század végétől az úgynevezett „vizuális irodalom” *láttni vágyása* egybeesik a *fizikai képpé* válástól való félelemmel: eljátszadzik ugyan az adaptáció lehetőségeivel, képeket, helyszíneket keres hozzá, majd végül határozottan elveti az ajánlatot (ld. erről a jelenségről bővebben az első fejezetben). Hasonlóan ellentmondásos az olvasó viszonya az ismert regény adaptációjához: *vonzódik* annak képeihez, *látni akarja* azokat, hogy aztán legtöbbször mint „elégtelenekeket” megtagadhasssa őket. Ezen ellentmondásos impulzusok közötti résben, a „külső képekkel” való konfrontálódás játéktérében születnek az adaptációk: érdekes körülmény, hogy maga a terminus sem műfajbeli, műnembeli, mediális vagy művészeti hovatarozast jelöl, hanem egy *cselekvést*, gyakorlattá vált szándékot arra, hogy az irodalmi alkotás „energiáit” bevonja a kulturális körforgásba.

A „mások képeivel” való szembesülést és az azzal járó csalódást elkerülendő, Jean-Luc Godard a könyv oldalainak lefilmezését tartja az „abszolút” adaptációnak, ami egyben ironikus kiszólásként is értelmezhető a hűségelv szorgalmazói felé.¹² A jelen értekezés azonban nem a „jó” vagy „sikerült” adaptáció oly sokat vitatott, és mindannyiszor az „irodalmoszerűség”, „filmszerűség” mókuskerekében rekedt kérdéseire keresi a választ. Nem az egyes adaptációk, hanem az adaptációs hűség elvének kritikájára vállalkozom azáltal, hogy azt alternatív, a film-irodalom dichotómiát irodalom-olvasó/néző-film háromszögévé tágító elméletekkel szembesítem. Ily módon a különböző típusok, az irodalmi alkotáshoz való viszony szerinti kategorizálás sem jelent előrelépést az adaptációk diszkurzusában. A „jó” vagy „rossz”, „sikerült-nem sikerült” dogmatikus bélyegeinek alávetett kritikai megközelítés helyett arra teszek kísérletet, hogy történeti gyökereit feltárva annak anakronisztikus voltára rámutassak, ezért az *ut pictura poesis*-elv pre-teoretikus hagyományának tükrében tárgyalom az adaptációval szembeni székepszis művészettörténeti, esztétikai diszkurzusbeli eredetét, egyfajta folytonosság megvilágítására

¹² Robert Bresson nyilván valami hasonlóra tesz kísérletet az *Egy falusi plébános naplójában*, Bernanos naplóregényének kézírásos, áthúzásokkal személyessé tett oldalainak állandó, a plébános narrációjával kísért megmutatásával, amelyeket a film képeivel egyenértékű, külön jelentéshordozó „felületté” tett.

törekedve. A művészettörténeti szempont azonban két okból sem terjeszthető ki a dolgozat egészére: amint már említettem, a film művészettörténeti helye – fiatalsága okán – véglegesen még nem meghatározott, másrészt már elkezdődött a művészettörténeti, megalapozó diszkurzus dekonstruálása, és vizuális elméleté/kultúrává, antropológiává való oldása: a művészettörténet helyét egyre inkább *a képek átfogó története* veszi át. Ezzel a jelenséggel függ szorosan össze az irodalmi adaptáció újraértékelésének szükségessége is: az *irodalom és film* művészettörténeti, hierarchizáló diszkurzusából átkerül a *kép és szöveg* (és *a kép mint szöveg*) diszkurzusába. Az adaptációk önkényes, minőségi osztályozásáról, hierarchizáló tipizálásáról a hangsúly magától értetődően tevődik át a *Mi az adaptáció? Általános poetikai „ujgyakorlat”, vagy specifikus, esetleg szímtomatikus kulturális jelenség? Milyen szerepet játszik a vizuális kultúrában? Milyen társadalmi (osztály, csoport) igényekre válaszol? Mi a mediális fölülírás megismerésben játszott szerepe? Hogyan kapcsolódik be az (irodalmi) hagyományörzésbe? Hogyan válik különböző társadalmi, ideológiai diszkurzusok közvetítőjévé?* kérdésekre.

Ebben a tágabb elméleti kontextusban nyer fontos szerepet az *ekphraszisz* poetikai gyakorlata, amely, egy meglehetősen kiterjesztett értelmezés szerint, már nem csupán egy műfaj, a festmények „érzékletes” leírásának módszere, gyakorlata, hanem bármely műalkotásnak egy másik művészetben való tükröződése. Sőt, eredeti tartalma szerint „teljes leírás”: bármilyen vizuális művészeti tárgy átfogó, többszemponút elemzését is jelentheti, és mint ilyen, az *ut pictura poesis*-elv képlékeny, változatos elméleti kontextusba átmenthető alternatívája. Ugyanakkor nem tekinthetünk el attól sem, hogy a film maga ekphrasztikus jelenség: feliratai, a hangos film esetében dialógusai, a voice-over narrátor a kép egyfajta értelmezéseinek tekinthetők – noha épp ezt a vonását nevezték a filmes neo-laokooniánusok redundánsnak. Hasonlóképpen, a szöveggönyv is felfogható a film ekphrasziszaként, noha csak elméletileg, hiszen a gyakorlatban kevésbé valószínű a forgatókönyv vagy szöveggönyv „visszaolvasása”. Sokkal elterjedtebb azonban az irodalmi szöveg összehasonlító, felismerő *ráolvasása* a film képeire az adaptációk hűségelvű értelmezésének gyakorlatában, amint azt Kovács András verkfilmje is szemléltette. A továbbiakban természetesen az *ekphraszisz*t mint az *ut pictura poesis* elvétől függetlenedett, az egyes képi alkotásokra elszigetelten alkalmazható elemzési gyakorlatot tekintem, illetve mint „teljes leírást” a dolgozat egészére vonatkoztathatónak tartom. A vizuális művészeti alkotások komplex, többszemponút értelmezésének kiváló példája Julia Kristeva Holbein *Halott Krisztusáról* írt tanulmánya, amely a bibliai szöveggel való (ikonográfiai) összevetésen túl a festmény esztétikai (szerkezet, színek),

művészettörténeti (a reneszánsz emberábrázolása, a mecénás beírása a képbe), szociológiai (társadalmi, hitbéli elszakadás), pszichológiai (egy „viselkedés analógiája”) és mediális (kapcsolata Erasmus *A balgaság dicsérete* című könyvével) elemzését is megvalósítja (1998. 37—53). Az *ut pictura poesis* bevezető után az adaptációk alternatív szempontú értelmezésére teszek kísérletet azáltal, hogy interdiszciplináris elméleti diszkurzusokba helyezem azokat.

A formalista és strukturalista nyelvelméletek 20. századi dominanciája egyben az „ut poesis pictura” ellen-elv megteremtésével is együtt járt, ami ezúttal nem az összehasonlító, hierarchizáló gyakorlat fordított szempontú folytatását jelentette, hanem költészet és vizuális művészetek egyformán *szöveggént* való értelmezését és ezáltal egyenrangúsítását. Ekképp a második fejezet az adaptációk képeinek szöveggént való „olvasása”, ikonográfiai-ikonológiai-ikonikai értelmezése, a szerzőség *auteur-écriture* diszkurzusába helyezett kérdése, a narratológiai és műfajelméleti szempont érvényesítése, illetve az intertextualitás-intermedialitás kérdései köré szerveződik. Ez utóbbi kérdéskör egyenesen vezet át – Bahtyin dialógus-elvével való érintkezése folytán – az adaptációk karneváli terminológiával kiválóan megvilágítható, szociálpolitikai (*hatalom és szubverzió*) és kulturális szubtextusok megközelítéséhez (3. fejezet). Ennek néhány kulcsfogalma és metaforája – mint például a *nevetés*, a *játék* és a *maszk* – már előkészíti az utolsó, az adaptációt kulturális és társadalmi jelenséggént értelmező fejezetet, amely az adaptáció mint *médiumváltás* társadalmi meghatározottságát, nemzeti, kulturális örökség megőrzésében játszott „mnemonikus”, illetve a szociális (osztálybeli, nemi) identitás diszkurzusában azonosítható szerepét szemlélteti. Az adaptáció ezen szövegelméleti, befogadáselméleti, antropológiai, kulturális és szociológiai diszkurzusait nem egyfajta egységesítés, kronológiai sorrend vagy kontinuitás meghatározása, hanem – Foucault archeológiai leírása értelmében és a hűségelv merevsége ellenében – azok diverszifikációja végett állítom egymás mellé.¹³ Ma, amikor az adaptáció gyakorlata és elmélete újabb és újabb médiumok kontextusában értelmeződik újra, egyre sürgetőbbé válik a hagyományos, akár az irodalom, akár a film státuszát egyoldalúan, öncélúan megerősíteni kívánó, túltárgyalt diszkurzus lezárása, illetve az adaptáció jelenségének az újraértelmezése. Ezért a jelen értekezés első célja ezen összehasonlító hagyomány történetileg kialakult, „neurotikus” mechanizmusainak feltárása, amely az adaptációt az irodalom és film, költészet és vizuális művészet versengésének melléktermékeként értelmezi. Csak ezen

¹³ Ld. Foucault 2001. 160.

elvek mögött rejlő, művészettörténeti léptékű félelmek, vágyak feltárása után léphetünk tovább az adaptációt specifikus szövegként leíró, majd pedig specifikus kulturális jelenségként, a szó igazi értelmében vett *re-prezentáció*ként tekintő elméleti koordináták feltárásához, amely egyben a dolgozat másik kiemelt célját képezi. A dolgozat szerkezete ekképp az adaptáció elméletének és gyakorlatának történeti körképét is nyújtja egyben: a preteoretikus megközelítéstől a teoretikus, egységes terminológiával rendszerező strukturalista és posztstrukturalista korszakon át a „gyakorlatibb”, az aktuális társadalmi-kulturális diszkurzushoz kapcsolódó, a 90-es évektől azonosítható, szimptomatikus értelmezésekig. Az ezen kérdésfeltevések keretében elemzett – meglehetősen változatos regisztereket képviselő – adaptációk kiválasztását az adott elméleti irány téziseinek adekvát szemléltetése vagy éppen tematizálása indokolta.

1. UT PICTURA POESIS

1.1. FOGALOMTÖRTÉNETI ÁTTEKINTÉS

Szilágyi István, a *Kő hull apadó kútba* írója adaptációval szembeni ellenállásának futó megrendülése Fábi alázatos segítségkérésére a testvérművészetek harmonikus együttélésének utópiáját idézi. Sőt, mi több, Szilágyi ugyanazon művészet különböző műfajának illetve műnemének tekinti a regényt és a filmet: „Akkor hát itt van az, amikor egyik műfaj vagy műnem böcsüli a másikat.” A testvér- vagy tárművészetek kordiális vetélkedésének, akárcsak ellentétező, hierarchizáló szempontú összehasonlításának gyakorlatát a Horatiustól eredeztetett, Plutarkhosz „A festészet néma költészet, a költészet beszélő festészet” megállapításával összekapcsolt *ut pictura poesis*-elv szentesítette. Maga az elv egy töredék, egy egyszerű összehasonlítás – az *ut pictura, poesis...* (A költészet, akár a festészet...) – önkényes kiragadása, félreértése, a reneszánsz piktorialista hagyomány által átfogó analógiává terjesztése révén született, és egyfajta, művészetek közti rendszerteremtő szándékkal hozható összefüggésbe. Ez azonban a 18. századig – az esztétika mint diszciplína megteremtéséig – csupán próbálkozás maradt, addig ugyanis még a művészetek és tudományok közti határ sem tisztázott. Erre az időszakra jellemző továbbá az is, hogy költészetre és festészetre ugyanazt a fogalomrendszert – *descriptio, characterismus, mimesis, notatio, effictio, prosopopeia, decorum, harmonia, arány* stb. – alkalmazzák a traktátusok szerzői. A retorika *inventio-dispositio-elocutio* klasszikus korból átöröklött – és Alberti *Della pitturá*jában (1436) a festő általános eszköztáraként, kompozícióként és az aktuális reprezentációként definiált – hármas elve is mindkét művészetre alkalmazható volt a reneszánszban is, sőt a legtöbb retorikaíró nem győzte hangsúlyozni a szónoki beszéd „láttató” erejének szükségességét. Az általános fogalmi zűrzavar – amint arra John Graham is rámutat enciklopedikus összefoglalásában – részben egyes fogalmak kettős, *érzékelést és megértést (sentio), írást és festést (a görög graphein)* egyaránt kifejező jelentésének is tulajdonítható (1974. 466–468).¹⁴ Általában elmondható, hogy az *ut pictura poesis* történeti elve magában hordozza az ún. *History of Ideas* (különböző tudományos, művészeti, esztétikai, filozófiai stb. elvek, fogalmak történeti

¹⁴ Ugyanezt az értelmi kettősséget tükrözi az angolszász *I see* – „látom” és „értem” igéje is, vagy a *kimond és megmutat* igék közös töve a legtöbb indogermán nyelvben (ld. Boehm 1998)

leírása) minden anakronisztikus jellemzőjét: a diszciplínák közti, rosszul megvont, bizonytalan határvonalakat, a filozofikus és nem filozofikus, tudományos és nem-tudományos, irodalmi és nem irodalmi és műalkotás közti kétes átjárhatóságot, a tudás helyett a véleményeket, a régít az újjal, a hagyományosat az eredetivel ütköztető, a műalkotás és a szerző autoritását hangsúlyozó diszkurzív formákat.¹⁵

A reneszánsz poetikai gyakorlat az *ut pictura poesis* elvet a művészetek közti hierarchia vagy legalább versengés (*paragone*) leírására használta, anélkül, hogy határozott rendszerbe foglalta volna azokat: a költészet mellett kardoskodók központi érve, hogy az ember legfőbb tulajdonságára, az értelemre hat, míg a festészet az alacsonyabbrendű érzékelésre; a festészet elsőbbségét propagálók ennek közvetlen, a legnemesebb érzékszerv, a látás általi közvetlen megmutató képességét hangsúlyozzák, erényét „az élet tükrözésében” látják, a költészetnek az értelemhez közvetve szóló, lassúbb lehetősége mellett. A VI. századtól, Nagy Gergely pápától eredeztethető az a, Savonarola és Giulio Romano által is hangsúlyozott nézet, hogy a festmények, a képek a „tudatlanok” szövegei, a nyelv egyszerű, de erőteljes és hatásos alternatívái. E nézet letéteményese az írástudatlanoknak szánt *Képes Biblia*. Nem nehéz ebben felismerni az adaptációkkal szembeni kortárs előítélet egyik aspektusát, amely szerint a „filmes változat” az irodalmi szöveg alternatívája, ahogyan a filmnézés az olvasásé. Az adaptáció a nem olvasók „képes bibliája”, amely „lebutítva”, tömegkulturális terméké süllyesztve válik az eredeti irodalmi mű silány pótlékává.

Szintén a reneszánszban gyökerezik ennek ellentétes, Pico della Mirandola *Heptaplus*ában (1489) megfogalmazott, neoplatonikus elve, amely szerint a festmény/kép nem más, mint a „testet öltött szó”. Ez az adaptációkritikában két ellentétes állásfoglalásban él tovább: az egyik a „testet öltés” banalizáló, vulgarizáló, egysíkúsító hatását, a másik értelemmegvilágító, az irodalmi mű elfojtott, sugallt (kulturális, társadalmi, politikai stb.) tartalmait láthatóvá tevő szerepét hangsúlyozza. Az azonban mind a mai napig nem tisztázott, hogy a művészetek ilyen „versenyeztetése”, paragonális viszonyának hangsúlyozása a reneszánszban „esztétikai” (a jóval később kialakult rendszer értelmében) vagy társadalmi-üzleti célt szolgált-e. Tény, hogy az egyes művészetek „helyének” tisztázása – amelynek emblematikus darabja Leonardo *Paragone*, a festészetet mechanikus, kézműves státusza ellen érvelő értekezése – nem zárja ki a „felemelkedéssel”

¹⁵ Ezzel a leírásmóddal szemben javasolja Foucault az archeológiai leírást, amely nem az egyes műveket, fogalmakat, reprezentációs formákat, hanem az ezekről szóló diszkurzusokat magukat tekinti tárgyának.

járó pénzügyi előnyöket, sőt összefonódik a mecénási (illetve a film esetében a produceri) rendszerrel.

Festészet és költészet összehasonlításának gyakorlata mindjárt áttekinthetőbbé válik, ha azt a *valóság-művészet*, illetve *művészet-közönség* (befogadó, néző vagy olvasó) „tengelyek” különbségeként értelmezzük. A valóság-művészet viszonyban a reprezentáció, illetve a *reprezentációs hűség* a kulcsszó, és a „természetes jel” (*natural sign*) elve az uralkodó. A valóság mimézisében a valóság illúziójának hatékony megvalósítása a mérce, így a természetes jel státusára kell pályáznia minden művészetnek. Ennek az elvnek a tükrében a költészet sokáig az *önkéntes jel* kategóriájában marad, a szavak ugyanis képtelenek ezen illúzió megteremtésére: a dráma az egyedül lehetséges természetes jel-típusú irodalmi műfaj, ugyanis benne a szavak természetes jellé válnak. Ebben a megközelítésben a vizuális művészetek a költészet modelljei az olvasó „lelki szemei” elé varázsolt képek megteremtésében, amelynek mércéje az *enargeia*: a terminus az irodalmi leírás érzékletes erejére vonatkozik, és ezáltal az ekphrasisz maximájává válik.¹⁶

A vizuális jelek konvencionális voltának felismerése az összehasonlítást is más alapokra (a művészet-közönség tengelyre) helyezte, ezáltal felszabadítva a költőt a fizikai valóság ábrázolásának kötelezettsége alól. A képzeletbeli reprezentációjával a tárgy belsővé vált, a nyelv pedig mint spontán emberi adottság természetes jelként értelmeződött újra, amelyhez képest a festészet csak *techné*. Ezzel egyidőben a „művészetek mint reprezentációs formák” megközelítés helyét a „művészetek mint kifejezési módok” elv vette át. Murray Krieger a költői nyelv autonómiájának kialakulását neoplatonikus kezdeménynek tekinti: ekkor ugyanis a költészeti mimézis különválik az érzéki tapasztalattól, a nyelv esztétikai közegként „aurális dimenziót nyer” (1992. 145—151). A költészetet előtérbe helyező vonulat a 18. század folyamán teljesedik ki, azt hangsúlyozva, hogy míg minden egyéb művészet egy külső médiumtól függ, a költészeti alkotásoknak nincs szükségük közvetítőkre. A költői nyelv felértékelésével a művészi a „kifejezés módozatainak”, a titokzatos „je ne sais quoi”-nak vált szinonimájává (171).

A költészetnek eme, az olvasó viszonylatában megalapozott autonómiáját a 19. században Herder által is bátorított, „érzéki leírások” újra teret hódító divatja sem rendítette meg: a „festői” és a „couleur locale”, mint a Walter Scott-féle történelmi regény tartozékai, már nem a valóság mimézisére hasztalanul törekvő költészet egyetlen céljaként, hanem egyszerű gyakorlatként, „divatként” jelentkeztek. Sőt, a 19. század végén Henry

¹⁶ Ld. erről bővebben Murray Krieger (1992) és J.W.T. Mitchell *The Ekphrasis and the Other* című írását.

James ezt az ekphrasztikus írói gyakorlatot szereplői attitűdjeként tematizálta. Ez a „festőiség” azonban ezúttal a „megfesthetőségnek” – mint a természet reprezentációjának kötelékét idéző terminusnak – ellenfogalma, kizárólag az olvasói képzeletre apellál. Amint arra Krieger is rámutat, a romantikától a modernig a kritika *magát az irodalmi műalkotást tekinti természetnek*, önmaga természetes jelének. Ezzel egyidőben a reprezentáció *prezentációként* értelmeződik újra (197-206). Innen már csak egy lépés az, hogy a 20. században az irodalom formalista és a nyelv szemiotikai elmélete a „testvérművészetek” elméletét is kisajátítsa: a gyorsan elterjedő interdiszciplináris nyelvelméletek a művészet nyelvi rendszer-voltát hangsúlyozzák, amelynek függvényében az egyes alkotások – így a képzőművészetiek is – *szövegként olvasandók*. A vizuális művészetek „olvashatóságuk” révén időbeli dimenzióra tesznek szert, a formalista, majd strukturalista megközelítés értelmében pedig a struktúra az irodalmi alkotás „térbeliségét” hangsúlyozza. A *térbeliség és időbeliség* lessingi szembenállásának eme relativizálódását Cézanne és a kubizmus festészete, valamint az újonnan megszülető film koronázta meg. Az *ut poesis, pictura...* elv eme 20. századi kiteljesedésével, a művészetek közti határok átjárhatóságának hangsúlyozásával azonban mégsem zárult le a vita. Az adaptáció gyakorlata, akárcsak a hangosfilm megjelenése – mint már a bevezetőben is jeleztem – a két művészet közti különbséget feloldhatatlannak tartó, így fűzítőjukat kritikával illető *Új Laokoón*-sorozatot eredményezett.

1.2. AZ ADAPTÁCIÓ ÉS AZ ÚJ LAOKOÓNOK

Az esztétikai hagyomány Lessing *Laokoónját* (1766) nevezi meg vízváltástóként a költészet és festészet „tartományának”, mindaddig szüntelenül tologatott határainak pontos kijelölésében, noha a költészet „időbeliségére”, illetve a festészet „térbeliségére” vonatkozó különbségtétel korábbról, Winckelmanntól és Mendelssohntól származik. Sőt, már Alberti 1436-os *Della Pitturá*jában is fellelhető a megjegyzés, amely szerint a festészet „térben beszél el történeteket”. Arról már kevesebb szó esik, hogy a kimerítő összevetés – amelynek legfontosabb mozzanatai a költői „választható” pillanattal, elbeszélt eseménysorral, az egyénített lényekkel, a leleménnyel, a látható és láthatatlan egyenrangú ábrázolásával, a cselekvés gyorsaságának érzékeltetésével, a báj (mint mozgás szépsége) kifejezésével a „termékeny pillanat” képzőművészeti megválasztását, a megszemélyesített elvontságokat, a kidolgozás fontosságát, csak a látható (a láthatatlan jelzészerrű)

ábrázolását, a bájnak csupán sejtetését ütköztetik – a „két művészet” lehetséges közös területének kijelölésével zárul. Lessing a leírás jelzőinek tömörségét egyként, *statikus képként* véli hatni, míg, ugyanígy a festészet is *felidézheti az előző pillanatot*, amire Raffaello festményeinek redői nyújtanak példát. A költészet/irodalom térbeli és a képzőművészetek időbeli aspektusára vonatkozó vita mind a mai napig nem zárult le: Murray Krieger *Laokoon revisited* (1967) című tanulmányában irodalmi leírások, ekphrasziszok elemzésének – így Keats, Shelley és Wallace Stevens verseinek – sorával szemlélteti az irodalom tér-időbeli, a leírás tárgyát a költemény struktúrájában tériesítő erőit. Vagy fordítva, a képzőművészeti alkotások „olvasása”, ikonográfiai-ikonikai, szemantikai értelmezése azok időbeli aspektusát szemlélteti. Úgy tűnik, hogy a film a 20. század hibrid művészeteként, mindezen „közéltő” erőfeszítéseknek mintegy megkoronázásaként, tér és idő egymásban való feloldódását ünnepli. Az adaptáció gyakorlata által újra kirobbantott vita középpontjában nem is a térbeliség-időbeliség szembenállás áll, hanem az előző fejezetben már említett, jóval korábbi, a reneszánszban teret hódított, *értelemre hatás (fogalmiság)* és *közvetlen érzékelhetőség* ellentéte, amely kiválóan alkalmas a művészetek önkényes, főként befogadásszociológiai szempontú hierarchizálására. Radnóti Sándor kijelentését, amely szerint az *ut pictura poesis* Lessing *Laokoónjával* véget ér, mivelhogy a művészetek különböznek ugyan egymástól, „de a fogalmi általánosságnak van egy olyan szintje – és ez a művészet fogalma –, amelyen ugyanazok a kategóriák érvényesek rájuk” (1993. 206) az adaptáció szkeptikus, anakronisztikus, esztétika előtti (preteoretikus) elveket hordozó megközelítései minduntalan kétségbe vonják. Ezekben ugyanis a filmes, közvetlenül az érzékszervekre ható, nyers, fizikai hatás, mint a fogalmakat „megerősztoló” erő hangsúlyozása közvetett módon mintha a film mint művészet létjogosultságát kérdőjelezné meg újra. Ezt az ellenállást a hangosfilm „fóbiája”, ha lehet, még vehemensebbé tette: szimptomatikus ilyen szempontból Rudolf Arnheim *Az új Laokoón: Az összetett művészet és a hangosfilm* (1938) című, meglehetősen felfokozott hangvételű értekezése. Már a bevezető mondat is egy neurózis tünetei leírásának tűnik: „E tanulmány indítéka az a *kényelmetlen érzés*, amely a szerzőt mindig elfogja, valahányszor hangosfilmet lát, s amelyet az új médiummal való egyre szorosabb ismeretség sem enyhít” (1984. 175, kiemelés tőlem, K.H.). A hangosfilm felfokozott érzékletességének legfőbb hátránya, állítja Arnheim, az, hogy a „közégek versengése” megosztja a figyelmet, a dialógus (a színházzal ellentétben) nem hogy kiegészítené, de megkettőzi a képen megjelenőt, leszűkíti a film világát, megbénítja a cselekményt. Az együttérzelés harmóniája csakis a költészetben, az irodalomban

valósítható meg: „Az író t semmi sem köti az adott helyszín fizikai konkrétágához, ezért szabadon kapcsolhat össze olyan tárgyakat is, amelyek sem a térben, sem az időben nem szomszédai egymásnak (...) Nincs az a festő, aki ezt megtehetné. Az író abban a szférában dolgozik, amelyet második, vagy magasabb szintnek neveztem; ez az a szféra, ahol a vizuális és auditív művészetek is rokonságra lelnek” (181) A hangosfilm esetében a különböző „művészi közegek” kombinációjának feltételei azok önállóságának megtartása, a dialógus teljessége (ami ellentmond a tanulmányt indító redundancia kifogásának), a vizuális akció teljessége, miközben eltérő módon kezelik az azonos témát (186—189). Arnheim irodalmi leírás, forgatókönyv és vizuális (pl. filmbeli) események leírása közti különbséget a „vizuálisan nem előállítható” (nem ez az író célja), a „vizuálisan előállítandó” és „szóban kifejezhetetlen” hármásban látja, amellyel szintén a „közegek” közti kommunikáció nehézségét szemlélteti, következtetésképpen nem tartja véletlennek, hogy a „művészek mindeddig az egyszeres közeget részesítették előnyben”, ugyanis ezek megsokszorozódása elkerülhetetlenül hierarchizálódáshoz vezet”. A végsőban a hibrid formák „letisztulásának” tendenciájában reménykedik, „még akkor is, ha ez a múltba való visszatérést jelent.” (198—201).

Ha megfigyeléseit nem is alkalmazza konkrétan az adaptáció jelenségére, Arnheim *hangzó szó és látható kép* együtthasználatának problematizálásával közvetve a fogalmiság és percepció viszonyát is tematizálja, amely Bluestone megközelítésében az adaptáció sarkalatos kérdésévé kepezi. *Bluestone Novel into Film* (1956) című könyvének első fejezete – *The Limits of the Novel and the Limits of the Film* – már jelzi a *Laokoón*hoz való affinitást: a regényt konceptuálisnak, nyelvi jelenségnek, diszkurzívnak, szimbolikusnak, időbelinek és mentális képek generálójának tekinti, szemben a filmmel, amely perceptuális, vizuális, megmutató, formatív elve pedig a térbeliség. Ennek megfelelően, a két médium (Bluestone következetesen médiumokként, nem pedig művészetekként beszél róluk) közti eltérés legfontosabb mércéjeként a tudatállapotok kifejezését tekinti, kijelentve, hogy a film alulmarad a nyelvhez viszoyítva. A mentális képnek – így érvel – ugyanis nincs térbeli (!) megfelelője: „a filmet nem gondoljuk, hanem érzékeljük”. Ezt követően pedig a két művészet „külön intézményként” való megmaradását szorgalmazza, annál is inkább, mert nemcsak anyagukban, hanem eredetükben, konvencióikban és közönségükben is különböznek (1956. 1—64).¹⁷ Bluestone írásának paradoxona, hogy az

¹⁷ Amint arra Kamilla Elliott is rámutat, ez a nézet, illetve annak változatai a 90-es évek közepéig vitálisak maradtak, olyan szerzők révén, mint Keith Cohen (1970-es évek: külön narratológiai kategóriák és kódrendszerek felvázolása), a 80-as években J. Dudley Andrew (aki két teljesen

adaptáció kérdéskörének első átfogó összegzőjeként rendkívül alapos, naprakész (sőt előremutató, lásd mediális összevetés) elméletek tükrében építi fel, meglehetősen módszeresen az érvelését (a kétféle látásmódról, az eredet kérdéséről, az irodalmi figurációról és a filmes vágástechnikáról, a közönség és a mítoszok kapcsolatáról, a tér és idő kérdéséről). Sajnos azonban mindenik gondolatmenet csupán a különbségekre vonatkozó preconcepciót hivatott megerősíteni, amelynek anakronisztikus voltát aztán az adaptációk elemzési módszere (a szöveggönyv és film összehasonlítása nyomán előbukkanó különbségek értelmezése) még inkább elmélyíti. Ily módon az sem számít enyhítő körülménynek, hogy tulajdonképpen a film médiumspecifikus formáját próbálja teoretizálni. Amint arra James Naremore is rámutat, sajnos minduntalan visszacsúszik a kanonikus regények intellektuális elsőbbségének és formális felsőbbrendűségének az igazolásához (2000. 6).

A perceptuális-konceptuális különbségtétel annak ellenére maradt érvényben, hogy a határozott határvonalak úgyszólván empirikus érveléssel fellazíthatók: az irodalom fogalmai a filmben képekként és hangzó szavakként érzékelhetőkké (Bluestone nyilván csupán a néma olvasásra gondol), míg a film érzékelhető képei, mélység-effektusukból, éppen egymást követő, vágással, montázssal megvalósított kapcsolataikból következően, a fogalmi megismerés, az „értelem” hordozóivá válnak. A filmes expresszionizmus és Eisenstein munkássága (akit, ironikus módon Bluestone is idéz) épp elegendő ellenérv e hajthatatlan filmes realizmus dogmáinak fellazítására.¹⁸

különböző szemiotikai rendszerben értelmezi a filmet és a nyelvet), és végül Brian Mc. Farlane, aki a konceptuális-perceptuális szembenállás mellett a lineáris-térbeli ellentétet is feléleszti (2004. 2). A kategorikus elkülönítés jeles képviselői közé tartozik Seymour Chatman is: a *What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa)* (1981) írásának már címe is önmagáért beszél.

¹⁸ Az ellentmondást éppen nem filmes, hanem filozófiai alapra helyezve próbálja meg feloldani Irving Singer filozófus *Reality Transformed: Film as Meaning and Technique* (1998) című könyvében, érvelését részben adaptációkkal (Renoir *A játékszabály*, Visconti *Halál Velencében*) példázva. Kiindulási tétele, hogy a film technikai apparátusa és a fogalmi, ideológiai és esztétikai jelentések között inherens kapcsolat van: a filmes technikák által létrehozott konceptualizált percepciók és perceptualizált koncepciók nyomán született jelentések átalakítják valóságérzékelésünket (198—199). A *The Visual and the Literary* című fejezetben Visconti *Halál Velencében* című adaptációjában éppen azt kifogásolja, hogy az sok esetben megmarad a kép (realista elméletírók által propagált) felületi, érzéki szépségének szemlélésénél, ahelyett, hogy a tudatállapotokat, magát az „emberi kondíciót” alakítaná képi jelentéssé (82—110). Kamilla Elliott úgy próbálja cáfolni e sajátos „purizmust”, hogy köztes fogalmakra, analógiákra affinitásokra, illetve művészetközi mozgásokra (*interart activities*), keres példákat: Eisenstein viktoriánus regény és film, Metz 19. századi irodalom szociológiai státusza és film között felismert analógiái mellett a film mint „nyelv”, az irodalmi „festőiség”, illetve a regényillusztráció és a filmregény intermediális műfajait szemlélteti, és ezáltal az egész szembenállást relativizálja, a vita lezárását szorgalmazó gesztusként (2004. 1—22).

A jelen értekezés szempontjából az is fontos körülmény, hogy a két művészet kifejezési módozatainak kategorikus különválasztását Lessing Vergiliusz *Aeneis*-ének megfelelő részlete és a *Laokoón* szoborcsoport összehasonlító elemzésén keresztül valósítja meg, és ezzel egyidőben a két mű valamelyike *történeti elsőbbségének* meghatározására, illetve a *másoló utánzás* (mint adaptáció) tettenérésére törekszik. Az *eredeti* (a természet utánzása) és a *másolat* (mint az utánzás utánzása) megkülönböztetése a „hagyományos”, kritikai adaptációértelmezésnek is előfeltevése: a filmet egyértelműen másolatnak, „másodlagos” terméknek tekinti, amelyet az „újdomság” értelmében vett eredetiség hiánya jellemez, és amely ráadásul az irodalmi alkotás „egyediségének” megsértésével is fenyeget. Ezért is válhatott – legalább az egyik veszélyt elkerülendő – az adaptációnak mint másolatnak szükséges előírásává az eredetihez való „hűség”. Az eredeti-egyedi romantikusként elkönyvelt, a zseniesztétikával összekapcsolt fogalma – mutat rá Radnóti *Hamisítás* (1993) című könyvében – már a romantika előtt, a 18. századi imitáció-kreáció vitájában jelentkezett. Az imitáció, az „auctorok utánzása” a *tradícióválasztás* vagy *tradicionalizmus* mintakövető kulturális gyakorlatainak vált eszközévé: az előbbi esetében a másolandó *folytonosságot megszakító* kiválasztásával – ez a reneszánsz és klasszikus ókori művészet viszonyának esete), az utóbbiában a *folytonosság újrakonstituálásával* (1993. 102–104). Az adaptációs hűséget számonkérő megközelítés az irodalmi hagyomány „sértetlen” megőrzését, az örökség folytonosságának fenntartását szolgálja, a mintákat adottaknak tekinti. Az adaptációnak tradícióválasztásként való értelmezése ezzel szemben a másolás *provokatív* erőit hangsúlyozza: az örök problémák megoldásának (például a narrációs technikák finomításának) kreatív, individuális kísérletét, a minta konstituálásának vagy dekonstruálásának (dekanonizáló, parodikus adaptáció) igényét, vagy éppen az „egészséges” vetélkedés dinamizmusát.

Az öntudatosság és provokatív jelleg a másolat, a reprodukció kreatív energiáit tárja fel, egy pozitív *Új Laokoónt* körvonalazva. Radnóti Sándor meggyőzően érvel amellett, hogy Walter Benjamin *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában* című nagy hatású tanulmányában az eredeti „itt és mostjának”, „egyedi atmoszférájának”, *aurájának* reprodukció általi felszámolása csak látszólag romantikusan nosztalgikus téma: Benjamin életműve egészének fényében a másolat, reprodukció, technikai sokszorosítás az általa kutató antiklasszikus kultúra, tömegkultúra sajátos, határozottan pozitív gyakorlata. Megközelítésében a másolatban és reprodukcióban *dekonstrukció és konstrukció* egyszerre

jelentkezik: sérti ugyan az egyediséget, de tömeges terjesztésével ugyanakkor szolgálja és megalapozza azt (Radnóti 1993. 98). Benjamin ezen tételét irodalom és filmes reprodukció viszonyára vonatkozó példája kiválóan szemlélteti: a film, noha megsérti az irodalmi alkotás auráját, azt a „sztárrendszer aurájával” helyettesíti (1969. 319).

Ilyen értelemben igazolódik a Radnóti által „referenciális reprodukcióknak” nevezett másolatok (képeslapok, gipszszobrok) rendeltetése, ezek ugyanis arra figyelmeztetnek, hogy „mit kell megnézni”: transzparens üvegekként működnek, amelyeken keresztül az eredeti láthatóvá válik, ehhez azonban az „anyag” eltérő volta és a külön alkotó kiküszöbölése szükséges (1993. 104). Nyilván az adaptációktól sem idegen a referenciális – „mit kell elolvasni” – funkciót hangsúlyozó megközelítés, sőt, az olvasási gyakorlat háttérbe szorulásával egyre aktuálisabbá válik, ami könyprodukció és filmes produkció egyre hangsúlyosabb összefonódásához vezet. Ez az adaptáció esetében azonban nem a reprodukciós hűség feltétele – hiszen az éppen az eredeti elolvasása ellenében hatna, ami a „háziolvasmány-helyettesítő”, mechanikus reprodukciók esete – hanem épp ellenkezőleg, a provokatív, módosító, értelmező megközelítésé. A „hűség” csupán egy utópikus fogalom, amely nemcsak kivitelezhetetlen, de reprodukciós elvként természetlen is, hiszen megfosztja a szemlélőt a másság felismerésének örömétől vagy inkább *gyönyörétől*: az *imitáció limitáció*ként hat. Olyan megközelítési módra van tehát szükség, amely egyszerre tárja fel kép és szöveg *mátságát* és érzékelteti a kettő közötti lebíráhatatlan vonzerőt, amelynek beteljesülése révén a kép a szövegben, a szöveg a képben válik értelmezhetővé. A következő fejezetben az ekphraszisz, mint valamely műalkotás *másik* általi leírása/megmutatása és az adaptáció gyakorlata és elmélete közti affinitások feltárására teszek kísérletet.

1.3. EKPHRASZISZ: AZ ADAPTÁCIÓ ÉS A „MÁSİK”

Arról már szó esett, hogy a film maga ekphrasztikus jelenség, elég csak a képek és feliratok (a festészeti *titulus*nak mint egyfajta ekphraszisznak a mintájára), képek és szereplői dialógusok vagy képek és szereplői narráció/extradiegetikus narrátor viszonyára gondolni. Az adaptáció nem csupán *fordított ekphraszisz*, amely valamely költői szöveg mozgóképi megfelelőjét létrehozza, hanem az ekphraszisznak még általánosabb, mára elterjedt jelentését példázva olyan gyakorlat, amelyben valamely művészeti alkotás egy másik művészeti alkotás tárgyává válik. Minden adaptáció tárgya egy (időben és térben)

távol levő szöveg, amely helyett áll, és amelyet megpróbál „jelenvalóvá tenni”. Ezúttal azonban nem csupán a filmes adaptáció ekphrasztikus volta mellett kívánok érvelni, hanem az ekphraszisz poetikai elvét az *ut pictura poesis* kaotikus, és a *Laokoón*-hagyomány elkülönítve rendszerező vonalának alternatívájaként, a művészetek hierarchizálását *kép és szöveg* vonzó-taszító interakciójának elemzésével felváltó gyakorlatként tárgyalom. Ennek pedig alapvető jellemzője az, hogy a „másik” megfejtésének olvasói-nézői vágya dinamizálja.

Művészettörténeti szempontból a festészeti alkotások jeleneinek leíró-feltáró hagyománya tekinthető az adaptációértelmezés közvetlen előzményének, amennyiben ezek a komplex leírások mindig valamely kanonikus szöveg és festészeti technika „találkozására” reflektáltak. A festészet leválása a nyugati kultúra meghatározó szövegeiről – a görög mitológiáról és Bibliáról – sok évszázados gyakorlat után, csak a 19. század végén következett be, a közvetlen valóság ábrázolásával egyben egy merőben új értelmezői magatartást is modellálva: a kanonikus szövegeket a festményen ábrázoltban *újrafelismerő* értelmezés helyett a *felismerő, látó látást* tette meghatározóvá. E fordulat jegyében született a fotó és maga a film is: kezdetben mindkettő kizárólag az aktuális valóság „itt és most”-jára szorítkozott. A film azonban – főként intézményes nyomásra – hamarosan az irodalom bűvkörébe került, az adaptáció-biztosította újrafelismerő látás által garantálva ön maga számára a filmes narráció megértését és fejlesztését, a választékosabb közönséget és a kulturális életben elfoglalt helyet. A jelenség a festészet vagy a fotó gyakorlata viszonylatában akár anakronisztikusnak is tűnhet: az új, médiuma kifejezési eszközeivel küszködő művészet épp a festészet által „cserbenhagyott” mitikus témákat átmentő 19. századi nagyepika által szerzett létjogosultágot magának. Ez az időbeli visszaugrás azonban az új művészet számára a többi művészetek paradigmatis, poetikai elveiben való – mondhatni rituális – megmártózást (és ezáltal egyfajta immunitás elnyerését) jelentette. Ez a „beavató diszkurzus” a Bluestone-i „vonalat” megelőzően, az *ut pictura poesis* elvét és az ekphraszisz gyakorlatát idézve, a néma kép „expresszív gazdagságának” hangsúlyozásában, ennek az írott szöveghez – a képközi feliratokhoz – való viszonyának vitájában, a képet „hatástalanító” hangzó szövegre vonatkozó vádban, valamint az irodalom narrációs technikáihoz felnövő filmes elbeszélést méltató kritikában merült ki. Úgy tűnik, hogy az adaptáció mint poetikai gyakorlat már kezdettől fogva kiváló ürügyként szolgált a film sokrétű – kanonizációt, intézményesedést, a „filmszerű” problematikáját magában foglaló – értelmezésére, amelyben az eredeti irodalmi alkotás visszaolvasása, ráolvasása a „filmes változatra” csupán egy mozzanat. Az adaptációk

értelmezése nemcsak „valamely vizuális műalkotás” leírása értelmében tekinthető ekphraszisznak, hanem azért is, mert folytatni látszik annak klasszikus, „teljes leírásra” törekvő – azaz a téma egzegézisét, a technikai elemzést és a kiváltott érzelmi hatás értelmezését magában foglaló – hagyományát. Az ilyen fajta komplex elemzések kanonikus gyűjteménye Vasari *Életek* (1550) című munkája, amely amellett, hogy a festők alkotásait a műalkotásokról való négy hagyományos írásmód – a művészek életei, az alkotások ekphrasziszai, stílusfejlődési bevezetők és technikai szempontú előszók – kombinációjával elemzi, körülményes ekphrasziszaiában a képbeli narrációnak is különleges figyelmet szentel. Sőt, gyakran ahelyett, hogy azt a képbeli evidenciák szerint értelmezné, azt saját, az adott irodalmi alkotásról való előzetes tudása szerint tölti fel értelemmel, sőt örömet lel a mellékcelemek kidolgozásában. Amint arra Svetlana Alpers is rámutat, Vasari azáltal véli a festményt teljes erejében megragadni, hogy a művészt és a nézőt – a *képzelet és a memória* által – az adott jelenetre vonatkoztatja. A művész elképzeletti azt, a néző pedig válaszol rá (194–195). Ez az értelmezés egybecseng azzal, amit Pethő Ágnes az adaptációk hipermedialitásáról mond: irodalom és film kapcsolatának igazi színtere a képzelet és a memória, amelyek az értelmezést meghatározzák. Ezért van az, hogy „soha nem a szöveg maga, hanem az interpretáció adaptálódik”(2003. 104).¹⁹

Vasari – gyakran fikcionalizált²⁰ – ekphrasziszai, mint a bibliai szöveget interpretáló műalkotás értelmezései, a vizuális tárgy és a befogadó közé ékelődnek. A *másik* – legyen az kép vagy szöveg – megfejtésének, hatalomba kerítésének interpretációs impulzusa a képek – képzeleti, emlékezeti, festészeti, költői – intermediális vándorlását, kulturális mozgását vonja maga után. Ennek oka lehet az, hogy a *másik* megfejtése soha sem lehet teljes: az adaptáció így gyakran intermediális interpretációk láncolatává alakul. A legerőteljesebb példa erre valamely művész – festő, zeneszerző, író – életrajza mint félirodalmi műfaj, amiből aztán leggyakrabban film is készül. Kis kitérőként ide kívánczok, az adaptáció-sorozatokra mint a másik megismerésének lánc-impulzusára szemléletes példaként, Vermeer *Leány gyöngy fülbevalóval* (1665k.) című festményének

¹⁹ Általában a posztstrukturalista elméletek és a kulturális elmélet a művészetet már nem normatív elemzés tárgyaként, hanem *képzeletet és vágyat* aktiváló impulzusként tekint.

²⁰ Legtöbbször egy-egy kifejezéstenet arcnak saját, az olvasmányai alapján elképzelt értelmet tulajdonít (ld. John Graham, 1974. 469)

Tracy Chevalier fikcionalizált ekphraszisa,²¹ amely alapján 2004-ben azonos címmel film készült. Az ekphrasziszra indító ok a festmény – és vele együtt az ábrázolt lány – enigmájának (miért készült, miért van rajta fülbevaló, mit fejez ki az arca, a festő milyen utasításaira válaszol, stb.) megfejtése. Ezt pedig teszi úgy, hogy a festmény rejtőzködő, titokzatos némaságát a róla szóló dialogikus értelmezésekkel, „hangos beszéddel” – ami a filmben nyilván még jobban érvényesül – próbálja felfejteni, megrendíteni. Sőt, kontextusba helyezi azáltal, hogy más festmények – szintén dialogikus ekphraszisaival – veszi körül. A narráció tulajdonképpen ilyen ekphrasziszokból épül fel, és mindenestül alárendelődik a figyelem középpontjában levő festmény átfogó értelmezésének. A filmes adaptáció mindezek után nem tesz egyebet, mint mediális adottságainak megfelelően a kettőt egymásra vetíti úgy, hogy Chevalier szövegét mint szöveggönyvet és Vermeer festményeinek stílusát adaptálja, illetve azokat mintegy élőképekként megeleveníti. Chevalier bestsellere az adaptációt egyszerű illusztrációként legitimálja, és ugyanakkor bevonja azt a piaci törvények hatáskörébe. Ezenkívül, az író azáltal, hogy a kép megfejtését és a modell történetét egymásra vetíti, a *nőt mint képet*, enigmatikus „másikat” – szolgálóként és a mindenkori nőábrázolások modelljeként mint *néma tárgyat* – értelmezi.

A „másik” – a festmény, az irodalmi szöveg vagy a filmes adaptáció képeinek – titokzatos „mássága”, magábanvalósága nem szemantikai természetű, sokkal inkább az eltérő üzenetként értelmezett médium idegenségével függ össze. W.J.T. Mitchell a mediális különbségben látja az irodalom beszélő, aktív, látó szubjektuma és a passzív, néma kép vonzó-taszító interakciójának kulcsát, amelyet az ekphraszisz elvének ambivalenciájával hoz összefüggésbe. Noha ő a másság által kiváltott három lehetséges impulzust – az *ekphrasztikus közönyt*, *reményt* vagy *vágyat és félelmet* – kizárólag a kép szöveg általi birtokbavételére (legalábbis annak kísérletére) vonatkoztatja, azok az ekphraszisz általánosabb definíciója értelmében kiválóan alkalmasak az adaptációk értelmezésében azonosítható ellentmondások megvilágítására is.

²¹ Chevalier mint referenciakönyveket forgalmazó kiadó szerkesztője íróként a kibontandó téma – gyakran egy vizuális tárgy, műalkotás megfejtésének háttér munkáját végzi el: könyvei, borítójukon a kérdéses alkotással, mintegy „térben szemléltetik” ezt az írói koncepciót. A Vermeer-ekphraszisznál érdekesebb – mert sokrétűbb – *A hölgy és az unikornis* című könyve (szintén lehetséges adaptáció-várományos), amely egy középkori faliszőnyeg-sorozat „szövetét fejt fel”. Ezáltal tulajdonképpen az ekphraszisz allegorikus történetének, a Philomela-mítosznak egy változatát írja meg: a *képpé szőtt történet* leleplezi az *elbeszélt történet* hiányosságait és hazugságait. Emellett pedig a műalkotássá kanonizált kézművesmunka egész intézményes hátterét felvonultatja, a megrendelőtől és mecénástól a miniatűr festőn át a belgiumi szövőműhelyig, egy sajátosan midcult irodalmi alkotást eredményezve.



Az ekphrasztikus vágy által mozgásba hozott adaptációsorozat mint kettős médiumváltás. Három leány gyöngy fülbevalóval: 1. Vermeer festménye (1665 k.) mint megfejtendő titok 2. Tracy Chevalier regénye (2000) a könyvvé váló kép, vagy könyv a kép mögött: az ekphrasztizs mint a festmény „harmadik dimenziója” 3. Peter Webber filmje (2003), a szöveg által „életre kelte” kép: a titok felárul.

Ily módon az ekphrasztikus közöny irodalom és film mediális különbségeit feloldhatatlannak, a „jó” adaptációt megvalósíthatatlannak, és a róla folyó diszkurzust fölöslegesnek tartó szkeptikus álláspontot jelenti. Az ekphrasztikus remény vagy vágy az írói „láttatni vágyásban”, a rendezői megfilmesítő impulzusban és a médium lehetőségeibe vetett hitben, az olvasó részéről pedig az olvasott könyv „megnézésére” irányuló kíváncsiságban konkretizálódik. Főként a korai elméletíróknak és kritikusoknak a film intézményesedését szorgalmazó írásaiban, a mozik üzemeltetését szabályozó jogrendszerben, a forgalmazást szorgalmazó reklámokban és kritikákban, valamint nem utolsósorban a realista filmelméletben jelentkezik, azonban gyakran velejárója a szorongás attól, hogy a túlzott hasonulási vágy oda vezet, amit éppen elkerülni igyekezett: a mediális identitás elvesztéséhez. Ezt többek közt az irodalmi leírás „festői, de nem megfesthető”-elve, az írói tiltakozás az illusztráció és filmes adaptáció ellen (lásd Henry James és Szilágyi István példáját), illetve az olvasó-néző családostól való félelme, és nem utolsósorban a „hűségelv” tükrözi. Az ekphrasztikus vágy és félelem – Mitchell által a másik iránti vágy és kasztrációs félelem pszichoanalitikus sémáival párhuzamba állított – mechanizmusainak komplementer jellege az adaptációkra vonatkozó hűségelvben válik megragadhatóvá. Mi sem példázza ezt jobban, mint a *Gyűrűk ura*-sorozat, amelynek esetében a Tolkien erőteljes képeihez való hűség számonkérése végig együtt járt a számítógépes technikával létrehozott virtuális képek kritikájával, amely már az adaptáció klasszikus értelemben vett film-voltát kérdőjelezte meg: a figurák rajzfilmszerűsége, előtérbe tolatkodó tömege a filmkép mélységterét számolta fel, és vele együtt annak

transzparenciáját. Mindezek ellenére hosszú idő után ez volt az első tömegfilmes adaptáció, amely a nézők számára az eredeti irodalmi művel való ekvivalencia révén hatott, mint az olvasott mű képeinek be- illetve kiteljesítése. Az adaptációk befogadásának azon esete ez, amikor a közönség jelentős része a film szerzőgárdájának fantáziájában a sajátjára vélt ismerni, annál is inkább – és ebben már a giccs képződésének mechanizmusára ismerhetünk – mert az alkotók *minden elképzelhető eszközzel* igyekeztek azt a *hatást* elérni, amely erőteljes voltával, az érzékek maximális bevonásával alaposan beszűkítette az egyéni értelmezések terét.²²

A mozgóképpé válástól való félelem egyrészt az irodalmi leírás mint *stasis* filmes narrációban való feloldódásától, a *mentális tájképek* egyszerű *helyszínekké* való banalizálódásától, másrészt a látható kép hatalmától, annak érzeki, néma véglegességétől való félelemmel magyarázható. Tulajdonképpen a visszatérő kép „bosszújától” való félelem ez: az irodalmi leírás által „kordában tartott” képzeleti kép Medúzaként „materiarizálódva”²³ „néz vissza”, és dermedti mozdulatlanná – a mozi-pszichológia újabb allegóriájaként – a nézőket.

A félelemmel keveredő vágy az, ami irodalom – film – néző/olvasó/kritikus „ménage a trois”-ját (Mitchell kifejezése) állandósítja és az adaptáció gyakorlatát és elméletét életben tartja. Ez a hármas, „nyitott”, vonzásra-taszításra épülő modell mellett, hogy a filmes adaptációt a másik médium üzenetének mint – társadalmi, politikai, kulturális, ideológiai – másságnak a feltárásaként értelmezi (lásd például a viktoriánus regény „fekete foltjait” értelmezni próbáló, posztkoloniális adaptációkat), a hűségelv „zárt házasság”, a befogadás mikéntjét normaként előíró (csak az irodalom és film viszonyára szorítókozó, a felek individualitását hangsúlyozó) modelljét is ellenpontoszza. Ugyanakkor, a művészettörténeti diszkurusból átvezet a semlegesebb és átfogóbb, az adaptációt kulturális kontextusában szemlélő képelméleti diszkurzushoz.

A következőkben erről az alapról indulva tárgyalom a belső (a leírás által keltett képzeleti kép, és a filmes, „külső kép” viszonyára vonatkozó képantropológiai elvet, illetve az irodalmi szemléletesség és az adaptációk viszonyának típusait. A „lehetetlen adaptáció” kérdését is erről az alapról vetem fel, megpróbálva fogódzópontokat találni az úgynevezett „filmszerű” irodalom adaptációjával szembeni fenntartások értelmezéséhez és feloldásához. Az adaptációval szembeni „ekphrasztikus félelem” okának visszakérésére

²² Az adaptációk által kínált „másik fantáziaképről” lásd még Christian Metz írását (1981).

²³ Mitchell Shelley *Medusa* című költeményét e jelenség tematizációjaként értelmezi.

ilyen értelemben kiválóan alkalmas a két választott mű, Henry James *Egy hölgy arcképe* (amelyre Stam által *protocinematikus* jelzője illik), és a par excellence „megfilmeshetetlen” opusz, Proust *Az eltűnt idő nyomábanja*.

Az is bizonyítandó továbbá, a fentebb már elhangzottak értelmében, hogy az irodalmi mű mint Másik képzeleti képeire való örömteli ráismerés az adaptáció „külső” vizuális képeiben az azonos *hatást* megteremtő rendezői invenció függvénye. Henry James, amint arra már a regény címe is utal, a szereplő leírását mint sajátos ekphrasziszt festészeti műfajként, portréként tematizálja: nem egy hölgy pszichológiai profilját érti ezalatt, hanem a hölgyet, a regény férfi karaktereivel együtt, *festményként szemléli*. A filmre ez esetben az a feladat hárul, hogy ezt a festőiséget hatásában szemléltesse, és erre, akárcsak a regény, mint sajátos esztétikai látásmódra reflektáljon. James adaptációi – akárcsak Proustéi – annál is inkább példaszerűek, mert bennük a (megismerési) vágy irodalmi témája a filmes médium nézői, voyeur, feminista (vagy összefoglalóan: kulturális) elméletével összefonódva az önreflexivitás új dimenzióit nyitja meg az értelmező számára.

1.4. AZ IRODALMI VIZUALITÁS ESETE AZ ADAPTÁCIÓVAL

*A képzelőerő megjelenítése: az a fundmentum,
amelyen minden művészet nyugszik.
(Hans Georg Gadamer)*

Míg a valóság vizuális reprezentációjának hűségét propagáló mimetikus elméletek „másodrangú művészetként” könyvelték el a költészetet, a 18. század végétől az irodalom a „lelki szemeink” elé varázsolt képek szuggesztivitásával szerzett autonómiát magának. Tette ezt főként azért, hogy a képzelet számára alkotott képeket a „festői, de nem megfesthető” elvvel *le is védte*. A belső képek külső, technikai képpé változtatása tabuvá vált, mert a költészet mint művészet nehezen megszerzett, vizuális művészetek fölötti diadalát veszélyeztette. Mindez összhangban van azzal, amit W.J.T. Mitchell *ekphrasztikus félelemnek* nevez, amely az *ekphrasztikus vággyal* karöltve jelentkezik: a 19. századtól számos író ars poetikájában fellelhető „láttatni vágyás” – Dickenstől Balzac, Flaubert-en át Joseph Conradig – implicit módon a külső, idegen képpé válástól való félelmet is magában rejt, hiszen az a leíró-elbeszélőt fosztaná meg nemcsak mindentudó szerepétől, hanem az olvasó képzeletére, érzelmeire gyakorolt, „nagy manipulátori” hatásától is. A szemléletesség – amint azt Gadamer is több tanulmányában hangsúlyozza – csak az írás

művészetének minőségi fokmérője, a vizuális művészetek ugyanis természetük szerint szemléletesek. A szemléletes költői leírás – egy tárgy vagy szereplő – az elbeszél saját jelenléte, amennyiben azt „valósággal magunk előtt látjuk” (2003. 127).

A következőkben a női szereplő filmes megjelenítésének tárgyalására szorítkozom: elsősorban azért, mert a női alak irodalmi és vizuális művészetekben, ősidőktől létező reprezentációja már önmagában reflexív, amennyiben implicit módon utal magára a (voyeuri, fetisisztikus) tekintetre, és ekképp mindenfajta reprezentált vizualitás metaforikus képviselőre alkalmas. Másodszorban, mert a nő technikai, külső képpé válása a film esetében kiegészül a (sztár)imázs intézményes konstrukciójával, ami szintén érdekes következtetésekhez vezethet az olvasott és látott képek által kiváltott képzeleti tevékenység értelmezésekor. Végül pedig, a 19. századi irodalom (amelynek hagyományán maga a filmes narráció felnőtt) női alakjai filmes megjelenítésének módozatai az adaptációk egyfajta tipizálását teszik lehetővé, aszerint, hogy azok mennyire rendelődnek alá a narrációnak, különülnek el önálló stílusként, illetve válnak a mediális metanarráció tényezőivé.

Noha sem az irodalom, sem a film nem teszi közvetlenül hozzáférhetővé a szereplőt az olvasó/néző számára, a film mégis annak jelenlétének, „testté válásának” illúzióját nyújtja. A filmes adaptációnak felrótt leggyakoribb nézői kifogás a film képeinek *idegenségére* vonatkozik: a helyek, a szereplők filmbeli képe (mint technikai kép, *picture*) nem felel meg az irodalmi mű *szemléletes* leírásai nyomán születő mentális, vagyis „belső” képnek, mint „a belső külsőjének és a külső belsőjének” (Merleau-Ponty 2003. 54).²⁴ Hans Belting a mediális képekről értekezve rámutat arra, hogy ez így is van rendjén, hiszen azok *nem a mi képeink*: valaki más állította elő őket, így saját képeink ütköznek velük (2001. 85). Az irodalmi alkotáshoz fűződő fantazmatikus kapcsolatunk elvesztése okozta hiányérzet változtatja az adaptációt – Christian Metz pszichonalitikus terminusával élve – „rossz tárggyá”. Attól függetlenül azonban, hogy a film médiumában tükröződő kép megfelel-e vagy sem az olvasó-néző elvárásainak, a technikai kép fizikai jelenléte visszafelé „semlegesíti” a képzeleti képet: a könyvről beszélve a látott film képei „jelennek meg előttünk”, a képzelet képeit az azokkal szorosan egybefonódó emlékek váltják fel, és nem ritkák a „nem tudom, hogy olvastam-e vagy láttam” jellegű kijelentések sem. „A szemlélő képei átfolynak a film képeibe, amelyek viszont saját képeinkként maradnak az

²⁴ Bluestone épp a képek eltérő természetére alapozza a két médium feloldhatatlan különbségének diszkurzusát.

emlékezetünkben” – írja Belting, rámutatva arra is, hogy belső képeinket már eleve a vizuális kultúra alakítja: állandó cserefolyamat van a külső képeket hordozó médium és testünk, a természetes médium között. Így ez a jelenség is tekinthető úgy, mint a Foucault-féle „képek heterotópiájának” sajátos esete. A külső és belső képek interakciójának általános – szintén Belting által megfogalmazott – törvényszerűsége: „mentális képeink kibomlása annál kevesebb akadályba ütközik, minél kevésbé korlátozzák őket a fizikai vagy látható képek.” (2001. 96)

A képzeleti- illetve emlékkép és technikai, mediális kép – festészeti, fotografikus vagy filmes – eme viszonyát számos, késő 19. századi irodalmi mű tematizálja, többek között átfogó ekphrasziszokkal – több példa van az *Anna Kareninában*,²⁵ a *Bovarynében* vagy *Az ártatlanság korában* – hogy a jól ismert irodalmi női alakoknál maradjunk – arra vonatkozóan, hogy a nőről készült kép hogyan *írja fölül* a róla alkotott mentális (képzeleti, emlékezeti) képet.²⁶ A *Bovarynében* például Emma egyik szeretője szembesül ezzel a jelenséggel, a nő miniatűr arcképét nézegetve:

„most túlóltözöttnek látta, a *titkos* kacér pillantását szánalmasnak; ahogy elnézte a képet, és közben felidézte a modellt, Emma vonásai apránként elmosódtak az emlékezetében, mintha az élő arc és a festett arc, összeérve, *elhalványították volna egymást*.” (Kiemelés tőlem, K.H.)

A „belső” és „külső” képek eme sajátos interakciójának mitikus előtörténete a Medúzáé: Perszeuszt jóakarói előre figyelmeztetik arra a veszélyre, amit a Medúza látványa és tekintete jelent, így a „találkozáskor” már eleve rendelkezik egy mentális Medúza-képpel. Azáltal, hogy egy *médiumot* – domború, fényes tükör-pajzsot – helyez önmege és a nem látott, csak *képzelt* közé, az utóbbit mediális képpé változtatja, és ezáltal *megöli*. A Medúza-mítosz, mint a képi hatás és vizualitás sokrétegu allegóriája persze tovább bontható más, főként képanropológiai tételekre: a tekintet a testet képpé változtatja (Medúzát tulajdonképpen saját tekintete öli meg), a halott test pedig már csak hajdani *önmege képe*.²⁷ A hajdan – ma már vitatottan – Leonardónak²⁸ tulajdonított festmény ily

²⁵ Ld. Amy Mandelker (1991.)

²⁶ Ilyen értelemben is ikerpárja James regényének Wharton *Az ártatlanság kora* című írása, amelyben Newland érzelmeit Olenska iránt nagyban befolyásolja az, hogy „már nyolcszor megfestették”.

²⁷ André Bazin a fénykép ontológiáját a mumifikációs rítusra vezeti vissza (1999. 16–23), a *Világoskamrában* Roland Barthes is halottaknak tekinti a lefényképezett személyeket („Belting kép-antropológiáját, az emberi test különböző vizuális médiumokbeli ábrázolását pedig szintén a halotti kultusból vezeti le (2003. 165–220)

²⁸ J.W.T. Mitchell későbbinek tartja, németalföldi festőnek tulajdonítja.

módon nem más, mint éppen *a képpé váló testre vonatkozó festészeti reflexió*. Ez a kép azáltal, hogy a Medúza megtört tekintetét elfordítja – nem tud visszanézni – a reprezentált kiszolgáltatottságát, a nézői tekintet voyeurisztikus természetét is tematizálja. Az intenzív, gátlástalan tekintetnek kitett képek, tartalmuktól függetlenül, eleve „női tárgyak”.

Caravaggio *Medúzája* (1590) egy lépéssel továbbmegy, amikor egyszerre reprezentálja magát a pajzs-médiumot és tematizálja a *portré* festészeti műfajának mitikus keletkezéstörténetét: a fej, az arc a test helyébe lép, amelynek jelenlétét térben és időben kitolja.²⁹ Caravaggio festményén „kép” és „nő” egymás szinonimájává válik: a nő *mint kép* (portré), és a kép *mint nő* (a nézőt megbabonázó, a vizuális hatást tudatosító és nézői, voyeur, szkopofilikus mechanizmusokat aktiváló entitás) jelenik meg.



Leonardo (?): Medusa
Test mint kép és a kép mint test
önreflexív egyidejűsége: a képpé
válás tematizációja



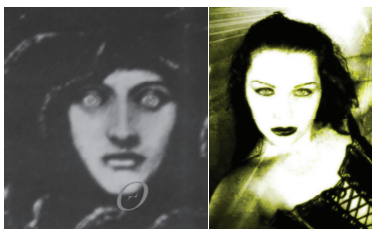
Caravaggio: Medusa
(1590)
A médium
reprezentációja: a
médium a test képét
saját képévé deformálja

A vizuális médium paradoxona éppen az, amire Caravaggio festménye is figyelmeztet (a mítosz szerint a Medúza levágott feje nem tükröződhetett a pajzs-médiumban): képei nem a test, hanem a test képének *a médium által kisajátított*, „*utólag*” *manipulált* képei. Ez pedig már nem más, mint az *imidzs* definíciója, a festmény pedig Medúza imidzsének – kígyózó, sötét fürtök, vérvörös ajkak, halottsápadt arc, hangsúlyos vonások – létrejöttét tematizálja. A médium ugyanis (akárcsak hajdan a pajzs) el is *torzítja* a hatalmába került, tükrözött „halott” képet: elmosódottá teszi, megfordítja, vagy a vonások túlzott hangsúlyozásával maszk-szerűvé, esetleg karikaturisztikussá deformálja. Innen már csak egy lépés, hogy Caravaggio festményében nem csak a *portré*

²⁹ Érdekes, noha témánkkal nem szorosan összefüggő portrétörténeti adalék, hogy a portétáblák tulajdonképpen a címerpajzs helyét vették át, ezáltal leválasztva az egyént a családi geneológiáról: ez a kép szubjektívizálódásának folyamata (Belting, 137.)

ontológiájának tematizációját, hanem a *femme fatale* és a *vamp* filmes és irodalmi típusának és (túlzott, torzított) *imidzsének* az előképét is lássuk.

A Medúza-allegóriát az adaptációra alkalmazva a film a médium-tükör, amelyben az irodalmi narráció és leírás *képei* megjelennek: a vizuális médium a belső képet *hozzásegíti* a megjelenéshez, a megszületéshez mint *testet öltetéshez*, ezáltal kisajátítja azt, és a tekintetek (a nézői vágy) számára hozzáférhetővé teszi. A film az a médium, amelyben a nőiség immár elválaszthatatlan a test és annak vizuális képe problematikájától, az imidzs-képződés mechanizmusától. A sztár-imidzs – a nő mint kép – nem egyszerűen kivetíti, sokszorosítja, elkoptatja az irodalmi alkotások auráját biztosító egyedi „belső képeket”, amint azt az elitista irodalomfelfogás hangsúlyozza, hanem, az ellentábor legillusztrisabb szószólója, Walter Benjamin megállapításával élve, a filmes aura biztosítékává válik. A regények szereplő *aureális leírásainak* képei tehát a sztár imidzs *aurájaként* „mentődnek át” az olvasói képzeletből a nézői, kollektív tudatalattiba bekapcsolt imagináriusba. Az imidzsben ugyanis a néző saját *belső képére* vél ismerni.



*Medúza- fatale sztár-
imidzs: kígyózó haj,
vérvörös ajkak, intenzív
tekintet, kifürkészhetetlen,
vértelen arc.*

Erre a jelenségre Augé „képek koincidenenciája” kifejezése a legtalálóbb:³⁰ a sztár-imidzs az a „hely”, ahol az (egyéni) *imagináció* és a (kollektív) *imaginárius* találkozik. Az imidzs mintegy a Metz-féle néző és a színész közötti „elmaradt találkát” („rendez-vous manqué”) kompenzálja: azáltal, hogy a színész testi jelenlétét hiányként reprezentálja, azt projekcióink számára lehetőleg még hozzáférhetőbbé teszi (1981. 23). Az adaptációban pedig a szereplőről alkotott (előzetes) mentális kép feloldódik az archetipikus sémákból konstruált *imidzsben*, a színészében, aki eleve „képi feltételezettsgű emberi létezés”, egy „kivetített kép”.³¹

³⁰ Ld. erről Belting képanthropológiájának *Álom és fikció a filmben* című fejezetét (2003. 86—96)

³¹ H. Plessnert idézi Belting (109)

A nőt a vizuális médiumban (a leírás nyomán) megszülető test/kép metaforájaként tekintve, az irodalmi vizualitás filmes megjelenítésének három módját tartom elkülöníthetőnek az adaptációkban. A legnagyobb csoport a „nő a képben” típust képviseli, amely a vizualitást alárendeli a cselekménynek, illetve a műfaji követelményeknek: a tájak egyszerű háttérként, a belső terek, a szereplők ruházata, külseje csupán dekórumként nyer funkciót. A szereplők külseje csak annyiban fontos, amennyiben a cselekmény (csábítás, románc, jó-rossz harca, stb.) szempontjából jelentéssé válik. A másik, a „nő mint kép” csoport már az irodalmi szemléletesség változatos vizuális – festészeti, fotós vagy filmes – technikai imitációjára törekszik, az azonos hatás elérése érdekében: e csoport legjellegzetesebb darabjai a tabló- illetve portrészzerű beállításokban, tükrökben-keretekben tobzódó, festészeti stílusimitációk, úgynevezett „piktofilmek”. Ugyanakkor ebből a csoportból kerülnek ki leggyakrabban az áladaptációk, amelyeket éppen e vizuális stilizáltságuk, hatásuk miatt érzünk adaptációknak: ez például *A zongoralecke* (Jane Campion, 1993) és az *Elizabeth* (Shekhar Kapur, 1998) esete. A harmadik, egyben legritkább típus a „kép mint nő” esetet képviseli, amely a filmkép mediális hatására reflektál, illetve az azzal szembesülő nézői mechanizmusokat tematizálja. A továbbiakban annak felvázolására vállalkozom, ahogyan a romantikus és realista regény nagy paradigmáiban azonosítható szemléletesség történeti változatai – a *couleur locale* típusú leírástól a protocinematikus nézőpontváltáson át a tekintet önreflexiójáig – e három adaptációs értelmezéstípusban tükröződnek (lásd táblázat).

Megfigyelhető, hogy a 18. századvég illetve 19. század eleje romantikus irodalmának, illetve realista – Balzac és Dickens-féle – folytatásának leírásai dekoratív, hangulati funkciót hordozó részletek, a műfajnak alárendelt dekórum vagy ruházat stilizációjaként jelennek meg, vagy pedig az adott korszak festészete stílusimitációjával, illetve analóg (noir, expresszionista, dokumentarista) filmes stílussal helyettesítődnek az adaptációs gyakorlatban. A mindentudó narrátor egységes nézőpontjának paradigmáját megrendítő Flaubert-i invenció látszólag ugyan a filmes nézőpontváltás elemi technikai adottságának feleltethető meg, azonban – ahogyan azt Stam a regény adaptációról írt tanulmányában (2005) nem győzi hangsúlyozni – a narrátori pozíció irodalmi relativizálódása forradalmi gesztusának analóg filmes megvalósítására mindeddig egyetlen rendező sem tett kísérletet.

<p>Adaptációs választípusok az irodalmi vizualításra</p> <p>A 19. századi regény vizualításának módozatai</p>	<p>„Nő a képben” A szemléletes irodalmi leírásokat a cselekménynek, műfajnak alárendelt motívummá, háttérre konvertáló típus</p>	<p>„A nő mint kép” A leírások vizuális művészeti (festészeti, fotós, filmi),technikai, stílusbeli analógontját megteremtő, a hatásbeli ekvivalenciára törekvő típus</p>	<p>„A kép mint nő” A vizualításra mint medialitásra aktívan reflektáló, a nézői magatartást (szkopofiliát, fetisizmust, voyeurizmust) tematizáló típus</p>
<p>Couleur locale A 19. század első fele – dekoratív, hangulateltő leírások (Walter Scott, Jane Austen, Brontë- nővérek)</p>	<p>Történelmi kalandfilmek, kosztümös filmek, örökségfilmek BBC-adaptációk nagy része, TV- adaptációk</p>	<p>„piktofilmek” (Zeffirelli: <i>Jane Eyre</i>, 1996) A gótikus stílus noir és expresszionista adaptációi (William Wyler: <i>Üvöltő szelek</i>, 1939)</p>	
<p>Milieu A 19. század közepe szereplő és környezet egymáshoz hasonló arculata (Balzac, Dickens)</p>	<p>kalandfilmek, társadalmi drámák, melodráma, kosztümös filmek Mario Soldati: <i>Eugénie Grandet</i>, 1946</p>	<p>Dokumentarista stílusimitáció, filmes expresszionizmus, realizmus és naturalizmus David Lean: <i>Szép remények</i>, 1946</p>	
<p>A Flaubert-fordulat: A 19. század közepe után a nézőpontok megsokszorozása, impresszionista fényhatások</p>	<p>A vizuális hatás mint műfaji kellék (Minelli: <i>Bovaryné</i>- musicalje, 1949)</p>	<p>Filmes realizmus, a részletek kidolgozottsága, tablószerű beállítások (Claude Chabrol: <i>Bovaryné</i>, 1991)</p>	
<p>A tekintet kalandja 19. század vége, 20. század eleje: a megfigyelés megismerési folyamatként tematizálása (Henry James, Joseph Conrad, Marcel Proust)</p>	<p>kosztümös filmek Schlöndörff: <i>Swann szerelme</i>, 1984</p>	<p>Keretek, tükrök, festészeti stílusimitációk (Scorsese: <i>Az ártatlanság kora</i>, 1993 Jane Campion: <i>Egy hölgy arcképe</i>, 1996</p>	<p>Raul Ruiz: <i>A megtalált idő</i>, 1999 Chantal Akerman: <i>A fogolynő</i>, 2000</p>

Az adaptációs szkepszis legnagyobb hulláma a Flaubert-i vonalat kiteljesítő, és immár a tekintetet főszereplővé tevő, magát a nézést tematizáló regényekkel – így például Henry James és Proust munkáival – szemben jelentkezik, ugyanis azok meghaladni látszanak a 19. századi regényen felnőtt filmes elbeszélés lehetőségeit. A „nehéz” vagy éppen „lehetetlen” jelzők tulajdonképpen a kihívás felismerését jelzik, egyedi, „szerzői”, a filmes „másodfokú” narráció megvalósítására ösztönözve. Nem nehéz felismerni, hogy az irodalmi szemléletesség filmes válaszai a „műfaji”, „midcult”, vagy éppen „szerzői” adaptáció kategóriáinak feleltethetők meg. Ez utóbbi esetében épp az adaptáció és a szerzőség közti feszültség a garanciája a magasabb szintű mediális önmegismerésnek. Ezek a filmek nem csupán szemléltetik a fenti regények vizuális elméletét, hanem, akár egy próféciát, beteljesítik azt: e komplementer viszonyban a regény a filmben, a film a regényben ismeri fel önmagát.

James *Egy hölgy arcképe* című regényébeli „mozizás” – a narrátor és a férfiszereplők egyként nézik, figyelik Isabelt – mint téma fölöttébb érdekes, előremutató értelemben anakronisztikus kontinuitást határoz meg azzal, ami a filmes gépezet legbelsőbb lényegét képezi: a nők voyeurai, rajongói, rendezői stb., tömeges méreteket öltő, szórakozást szolgáló nézésével. Míg James a női *alak* művészetbeli esztétizálását példázza, Campion filmje – a festészeti és filmi reprezentáció alapvető különbségét tematizálva – életet lehel a képzőművészeti Galathea-figurába, *testként* jelenítve meg azt.³² Jane Campion adaptációja következetesen illeszkedik a rendezőnő filmjeinek sorába, amennyiben azok az érzékszervek megismerésben játszott hierarchiáját próbálják újra és újra feltárni.

³² Ld. erről még: Brigitte Peucker (2004. 358–365), aki, többek közt, Scorsese picto-filmjének filmtörténeti genealógiáját is felvázolja.

Ken Gelder, miután *A zongoraleckét* (mint metaforákban tobzódó *irodalmi filmet*) és az *Egy hölgy arcképét* (mint irodalmi adaptációt) összehasonlító tanulmányában elismeri, hogy James sokrétű alkotása bizonyos értelemben behatárolja az adaptáció autonómiájának lehetőségeit, meglepő felfedezéseket tesz. Mindenekelőtt rámutat arra, hogy az utóbbi esetében az adaptált regény témája – az autonómia és a lehetetlen szabadság kérdése, amely Isabel választásait meghatározza – egyben az adaptációra magára is vonatkozik. A másik, ezzel összefüggő felismerés azzal a kényelmetlen helyzettel kapcsolatos, hogy Isabel szabadságát, autonómiáját épp az őt vonzó, különleges *ízlés*, a férjéé szűkíti be: Gelder ezt a szituációt szintén az irodalmi „hagyományörző” adaptációként kényelmetlen helyzetbe került film metaforájaként értelmezi. (1999. 157–170.) Bármennyire spekulatívnak tűnik is ez a megközelítés, mégis tanulságos abban az értelemben, hogy bármely, az irodalmi mű felé „lezárt” adaptáció nyitott a változatos, magát az irodalmi alkotást is új megvilágításba helyező, akár szakmabeli, akár laikus újraértelmezésre.



Jane Campion: Egy hölgy arcképe (1996) – a „nő mint kép”: tükrök, keretek, az érzelmek megmutatását festészeti stílussal helyettesítő tablószerű beállítások

A megismerés tárgya minden esetben a nő, illetve a női érzékelés különböző, a külvilággal, a férfival, az erotikával kapcsolatba kerülő területeinek feltárása, amely téma elkerülhetetlenül a filmet mint médiumot is a figyelem középpontjába állítja.³³ A női megismerés és a nő megismerésének elsőbbsége a mediális önmegismerés témája rovására az, – és ez a rendezőnő egész munkássága kontextusában igazolódni látszik – ami miatt filmjei a *nő mint kép* típus csoportba sorolhatók, és amihez képest másodlagos marad a mediális öntükrözés szándéka.

Általában elmondható, hogy „a nő mint kép” típusú adaptációk esetében a technikai képek kompetenciája csak formális, látványos megoldásokban merül ki, ami – egy radikális médiumelméleti megközelítésben – nem indokolja a képek mediális helyváltoztatását. A médium ugyanis elsősorban kulturális, társadalmi képződmény, a változó kulturális információk, ismeretek legadekvátabb hordozója és tükre. Ily módon, a „rég” képek új médiumba való átmentésének ideális esete az, amikor ezek a magasabb szintű kulturális és mediális (ön)megismerés és (ön)megértés szerves részeivé válnak. E megközelítés szerint nyújtanak alternatív megoldásokat a koloniális korszak irodalmát adaptáló, poszt-koloniális – főként 90-es évekbeli és kortárs – korszakbeli filmek: az irodalom, mint a brit koloniális időszak jellegzetes médiuma, a filmben és a tévében (sok BBC adaptációban), a poszt-koloniális időszak médiumaiban nyer új értelmezést, egyfajta filmes, kulturális-társadalmi pszichoanalízis keretében. Az új médium ebben az esetben az emlékképek átmentésével a lehető legadekvátabb módon szolgálja a magasabb szintű megértést. Hasonlóképpen, új megvilágításba kerül a viktoriánus korszak elfojtott, oly kevésbé ismert vagy félreismerett női alakja is, annak szexualitása, amely a film és tévé

³³ Ezért is nevezi Nancy Bentley Campion rendezését „filmekről szóló filmnek”, amely szervesen illeszkedik személyes, „nők a filmen” sorozatába. (i.m.127.) Ilyen értelemben tekinthető ars poeticájának *A zongoralecke* (1993), amely legnépszerűbb filmje is egyben: benne a tapintás és hallás verseng a látással a megismerésben játszott elsőbbségért. A tapintás James regényében nem létező, beiktatott részként az *Egy hölgy arcképe*-ben is tematizálódik Isabel erotikus fantáziájának jelenetében, mintegy fogódzópontként a feminista olvasat számára.

médiaiban felszabadító kifejezést nyert.³⁴ Ekképp az irodalmi alkotásban elfojtott, lappangó képek – mint „harmadik jelentések” – a filmes adaptációban *válnak láthatóvá*.

A saját vizuális írásmódjára reflektáló irodalmi mű önfeltárukozásának teljességéhez látszólag a vizuális médium aligha adhat hozzá többet, mint annak látványos interpretációját. Ezt tűnik alátámasztani az a körülmény is, hogy a 19. századvégi irodalom ugyanazon társadalmi és kulturális hatások kifejezője, amelyek termékévé maga a film is vált. Az azonos *hatásra* helyezett hangsúly mindemellett olyan feltételnek tűnik, amely a filmes médium inventív önfejlesztését mindig is pozitívan befolyásolta. Magától értetődő módon tevődik fel továbbá a kérdés, hogy milyen az az adaptáció, amely egy James- vagy Proust-féle, önmodelláló, tudatos írói (mint nézői) attitűd továbbgondolását megvalósítaná. A szuggesztív, „aureálisnak” is nevezett leírások legfőbb tulajdonsága a *transzparencia*: a nyelv elrejtí magát, hogy *láthatóvá tegye a képet a képzelet számára*. James és Proust esetében azonban a leírás nem annyira magát a tárgyat, mint inkább az adott megfigyelőt, annak látásmódját jellemzi – a leírás ekképp elveszti transzparenciáját, a narráció kiemelt részeként, főszereplőként előtérbe kerül. Amint arra Genette az *Eltűnt idő...* narrációjáról írt átfogó elemzésében (1972) kifejti, ez a mű már nem regény, amennyiben teljesen kiválik a 19. századi nagyepika hagyományából azáltal, hogy nem a valóságra, hanem önmagára vonatkozik. Ezek a meta-narrációk tulajdonképpen a domináns adaptációs gyakorlat által meghatározott, az elbeszélést *elbeszélt történetként* értelmező elvárások sematikus, meghaladott voltát domborítják ki.³⁵ Ez utóbbiak ugyanis csupán a cselekményt tartják adaptálhatónak, az irodalmi stílushatást pedig filmes technikai bravúrral helyettesíthetőnek, és ez alapján kiáltják ki minden, a narrációt és leírást szerzői diszkurzusként prezentáló narratíva adaptációját „lehetetlennek”. Csak a filmes médiumot újfajta írásmódként, nyelvként tekintő, erősen esztétizáló, magára az adaptáció gyakorlatára is reflektáló szerzői invenció képes e tartalom új szempontú megvilágítására. Az ilyen irányú, állandó erőfeszítések emblematikus esetévé Proust óriásregénye vált, amelynek adaptációi a megfilmesíthetőség bevett kritériumainak új – a realizmus és a „filmszerűség” elvét meghaladó – alapokra helyezését követelik meg.

³⁴ E jelenség legbeszédesebb példái a BBC Jane Austen adaptációi. Lásd erről bővebben az *Adaptáció és társadalom* című fejezetben.

³⁵ Az elbeszélés hármas meghatározásáról (eseményt vagy eseménysort közlő beszéd, a diszkurzus tárgyát képező események egymásutánja és az elbeszélés aktuusa) lásd Gérard Genette 1997. 61–97.

1.5. A LEHETETLEN ADAPTÁCIÓ NYOMÁBAN

André Bazin, a nyitott filmművészet mellett érvelve, a maguk az írók által készített filmeket tekinti a virtuális, ideális filmnek, példaként Cocteau filmjeit és André Malraux *Reményét* („amelynek eredetisége épp abban áll, hogy megmutatja, milyenek lehetnének az olyan filmek, amelyeket a filmművészet „hatása alatt készült” regényekből forgatnának”) hozva fel (1999a. 87-89). Az irodalom képeivel küszködő film frusztrációját azonban – paradox módon – mégsem oldják fel (amint azt a James regény esetében is láttuk) az irodalomtól úgymond „készen kapott” vizuális technikák. Erre az ellentmondásra próbálva válaszolni, Bazin – természetesen – a „mi a film?” kérdéshez tér vissza, illetve a *filmszerű* fogalmához, amely két irányból is támadható: egyrészt, mert az annak nevezett „realista ábrázolásmód” (amelyet Kracauer még az adaptáció alapjának tekint, a „fizikai valóság számára hozzáférhető és hozzáférhetetlen” irodalmi alkotásokról beszélve), „a külvilági benyomások visszaadása” nem filmes, hanem angolszász regényírói találmány, az objektivizmus szintén nem kizárólagos sajátosság, hiszen Camus *Közhőnyék* hőse minden kameránál szenvtelenebbül marad kívül a tárgyán, másrészt mert a filmszerű–filmszerűtlen szembenállás nem releváns az adaptációk és általában a film esztétikai értéke szempontjából. Sőt, a film története során bebizonyosodott, hogy a filmszerű tényezők hangsúlyozott technicizálódásával az esztétikum hordozóivá éppen a nem specifikusan filmes (irodalmi, színházi, képzőművészeti) eljárások váltak. A Bazin által „ultravizuálisnak” nevezett irodalmi alkotások általában – és ez Proust *Az Eltűnt idő nyomában*-jának esete –, noha filmszerűek, tele részletes leírásokkal, voyeurisztikus jelenetekkel, időben és térben való oda-vissza mozgásokkal, álomszerű, hallucinációs effektusokkal, mindezek csupán formai jegyekre, dekoratív látványosságokra szolgálnak ürügyet a filmben, nem visznek közelebb az irodalmi alkotás film általi, illetve a filmes médium irodalom általi (ön)megértéséhez. Bazin – meglehetősen vitatható – vélekedése szerint „Az ilyen átdolgozások elméleti akadályai tulajdonképp nem is esztétikai természetűek, és nem magában a filmművészetben gyökereznek, inkább szociológiai és üzleti vonatkozásai vannak” (1999a. 90). Az adaptációs nehézségek általános (esztétikai) elvekre, illetve filmen kívüli okokra való visszavezetése helyett éppen egy filmközeli, a filmes narrációt árnyaltan – cselekményként, az elmondás aktusaként, diszkurzusként – értelmező megközelítés tűnik eléggé rugalmasnak e dilemma feloldására.

Így például – amint az a fenti táblázatból is kitűnik – elmondható, hogy Volker Schlöndorff: *Swann szerelme* (*Un Amour de Swann*, 1984) csak az események kosztümös

filmes dramatizációjára, illetve az ágyban írkáló szerző megjelenítésére szorítkozik. Ezzel szemben Raúl Ruiz: *A megtalált idő* (*Le Temps retrouvé*, 1999) és Chantal Akerman: *A fogoly* (*La Captive*, 2000) című filmek inventivitása abban nyilvánul meg, hogy valamelyik prousti témát kiragadja, és azt a mediális és (Akerman filmje esetében) sajátosan filmes műfaji önreflexió ürügyévé teszi. Így például, Ruíz amellett, hogy vizuálisan hozzáférhetővé teszi az időbeliséget, kapcsolatot is teremt a szereplő és a nézők voyeurizmusa valamint memóriája között: a látványok (a Mélies-részletek, a laterna magica) egyaránt hatással vannak Marcelre és a nézőkre, miközben Catherine Deneuve alakja madeleine-ként idézi fel összes előző, „fénykorabeli” szerepeit a nézőben. Akerman pedig a szerelmi megszállottság témáját emeli ki, és azt Hitchcock *Vertigó*jával tükrözteti, ezáltal Hitchcock filmjét „proustiként”, Proustot pedig „hitchcockiként” prezentálva.³⁶ A detektív-történet, mint a megismerési narratíva³⁷ saját esete az öntudatos elbeszélés modellje is egyben: mindig egy nem „hozzáférhető” (nem látható), másik történetre vonatkozik, amely egyben saját eredete is: annak *rekonstrukciója* saját *konstrukcióját* garantálja. A filmes detektív-műfaj esetében mindez a „szemünk láttára”, sőt nézői pozíciónk tematizálásával történik, ezért is válhatott az a médium önfeltárlkozásának emblematisztikus műfajává. Akerman filmje ekképp válik, a detektív történet műfaji elemeivel ötvöztött féltékenységi dráma példaként, eredeti filmes mediális interpretációjává a prousti megismerő-narratívának.

Proust adaptációjának végtelen, filmes narratív önreflexióra alkalmat adó lehetőségét magából a prousti életműből érthetjük meg leginkább, amelynek egyik legátfogóbb, a vizualitására összpontosító elemzését Mieke Bal végezte el. Noha Bal könyvének címe általában vonatkozik az irodalmi vizualitásra, ezt kizárólag az *Eltűnt idő*...-vel, mint a téma emblematisztikus opuszával szemlélteti. Átfogó, a mű összes vizuális technikáit (a „kilapítást”, nagyítóüveg-effektust, kimerevítést, zoom-effektust, fotografikus pillanatfelvételt és szekvencialitást, a képek filmszerű porgetését) számba vevő elemzése egybehangzóan támasztja alá konklúzióját: Proust regénye elméleti mű, egy olyan megismerést modellál, amely nem választja el a szellem és a test területeit, a kognitív és affektív, esztétikai és szexuális oldalt. Akárcsak James regényében, benne *nem a tárgy*,

³⁶ Ld. erről még Melissa Anderson (2005. 100—110)

³⁷ Tzvetan Todorov az események szukcessziójára építő mitologikus, és azok megismerésére irányuló, gnosszeologikus narratívát különböztet meg: ez utóbbira a már megtörtént események újraértelmezése, két történet problematisztikus viszonya, a szubjektivizáció jellemző. Tipikus esete a Grál keresésének legendája, amely James, Conrad és Proust megismerési-tanulási narratívája modelljének tekinthető. (1995. 31—34)

hanem a tekintet tematizálódik. Sőt, narrativizálódik, vándorol, miközben teljesen elmosódik a külső-belső különbsége, a külső belsővé, a belső külsővé válik. A kép referencialitása másodrangú, mert a tekintet tulajdonosát, a *nézőt* jellemzi, azt, ahogyan *ő* olvassa a képet. A prousti írásmód megfejtése – írja Bal – nem más, mint a *vizuális olvasás* és a *diszkurzív nézés* módjára vonatkozó kérdésre adott válasz (1997. 12) A nézett képek (festmények, fotók) nem csak azáltal „gondolkodó képek”, hogy önmagukra reflektálnak (mint például Chardin saját kiláptottságukat tematizáló, a tekintetet irányító csendéletei), hanem mert az írásmód, a figuráció modelljei is. A regénybeli művészettörténeti remekművek gyakran csak másodrangú hasonlatok, a fotók pedig egy, az alany és a látvány közötti vizuális és időbeli törést kifejező narratív esztétika letéteményesei. A valóság képeinek, és azok művészi, mediális reprezentációinak mint egyaránt kódolt szövegeknek az olvasása tulajdonképpen a prousti szöveg *önolvasása*. A nézés mint olvasás pedig nem egyszerűen egy téma, hanem egy kaland, a megismerés kalandja, amely a mű diegézisét adja (175–181). A kaland maga pedig nem az események szukcesszív egymásutániségában, hanem a róluk való tudásunk állandó alakulásában rejlik.

Narrátor—néző—olvasó szerepeinek, a külső és belső képeknek ilyen egybeomlása, az alany és látvány közötti tér-időbeli törés tematizációjáról nem is beszélve, igazi kihívást jelentenek az adaptációk számára. Annál is inkább, mert a prousti episztemológia értelmében a „valóság” és a „valóságról szóló képek” egyenrangúak. Mindezek konklúziójaként Bal csak egy avangárd, önreflexív filmformát tart a prousti esztétikával összeegyeztethetőnek, amely nem csupán valamely mozgás nyomaként konstituálódó vizuális írásmód, hanem ugyanakkor egy *mozgás* is, amely viszont az *írásmód* nyomaként jelentkezik (201). A három adaptáció közül Ruiz filmje él leginkább az avangárd „tartalommal való forma” sajátosságával, amennyiben a regény ismeretének hiányában nem is követhető. Az adaptáció ebben az esetben nem az irodalmi alkotás helyettesítője, mint új médiumba átmentett kulturális örökség vagy a sokszáz oldal olvasásától megmentő pár órás sűrített, hanem, akárcsak a regénybeli festmények és fotók, a prousti esztétika, látás- és írásmód lenyomata, amely – ezúttal nem alárendelt módon – az eredetivel együtt teljes.

Ez, az irodalmi „filmszerűség” filmes analógiáinak keresésén túllépő film kizárólag a prefilikus, az egyes képben, beállításban, dekorumban rejlő szimbolizációra szorítkozik. A montázs, a *voice over* narrátor által irányított flash backek konvencionális megoldásai helyett az emlékezetes terek hosszú beállításai a tér-időélmény bahtyini, kronotopikus modellálását valósítja meg. Ezeken a – filmes képkeretbe foglalt – tereken

mintegy átfolyik az idő: az adott tér, így például Marcel elsötétített betegszobája, az ismétlődés, visszatérés által megszülető időélménynek formát ad, miközben maga a tér is feloldódik az időbeliségben. A szobában uralkodó féhomály – a Rembrandt-képek paradoxona – a megfeszített figyelem miatt *a jobban látást segíti*: tükrök válnak láthatóvá, amelyek heterotopikus volta szintén a tér időbeliségét valósítja meg. E statikus tér-idő struktúra egy mozdulatlan, stabil nézőpont függvénye, nem a kamera mozog, hanem a szereplők és a díszlet mozdul el a különböző korú szemlélő körül: a hangsúly nem az események egymásutánján, hanem a létezők transzformációján van. A film végén, a tengerparti jelenetben az emlékezésfolyam magába zárul: a kisfiú és a felnőtt ugyanabban a tér-idő konstrukcióban jelenik meg. Az egyes képben rejlő, nem pedig a képek vágással megvalósított metaforizáció filmes reflexiója az oda-vissza folyó víz kezdőképe, amely a szereplők és színészek listáját is hordozza: a vízáram mint időmetafora változó iránya csupán illúzió, amelyet a kamera dőlésszögének megváltoztatása eredményez. Ez a prousti narráció mottója is egyben: nem a mozgás vagy annak iránya a lényeg benne, hanem a nézőpont pozíciójának változása. Ruíz Proust regényének sarkalatos, a narrátor, auteur és szereplő egyidejűségére vonatkozó kérdését is inventív módon oldja meg, azáltal, hogy a köztük levő határvonalakat elmossa: az író jelen van ugyan az egyes jelenetekben, de nem vonódik be az eseményekbe, csak érintkezik velük, sohasem marad a figyelem középpontjában, hanem visszahúzódik a kép peremére, mintegy átengedve a nézőnek a látványt. A szerző nem valami autoritásként jelenik meg, hanem épp ellenkezőleg hiányként, a regény által elfedett entitásként, illusztrálva Foucault „az írás mint áldozat” – Flaubert, Proust és Kafka példájával szemléltetett – tézisé: az írás ezáltal nem halhatatlanságot kölcsönöz, hanem megöli a szerzőjét. (1991. 102) Az írói pozíció ilyen meggyengítése a rendezői invenció felértékelődésével jár együtt, amely, immár túl az adaptálható cselekményen, hatáson és vizuális technikákon, a saját médiuma fölött úrrá levő filmes szerző pozícióját erősíti. A „szerzői adaptáció” – látszólag paradox – kifejezése általában olyan adaptációkra alkalmazható, amelyek esetében az adaptáció ténye nem megköti, hanem felszabadítja az új médium önmegmutatásának lehetőségeit. Ruíz filmje – mint a „lehetetlen adaptáció” dogmáját feloldó válasz – ezt a kategóriát képviseli.

Mint láttuk, az adaptációk úgy is felfoghatóak, mint a film „önkeresésének” modelljei, amelyek egy sor, néző, narrátor és szerző (adott irodalmi műhöz viszonyított) kilétére, változásaira, valamint más szövegekkel való kapcsolatára vonatkozó kérdést vetnek fel. Az alább következő fejezetek az adaptáció mint vizuális, írható és „olvasható”, a szerzőség fogalmát újraértelmező, más szövegekkel dialógusban levő *szöveg*

elemzéséhez nyújtanak támpontokat. Az *ut poesis pictura* elméleti vonulata a „nehéz” adaptáció *ut pictura poesis* elve által megkötött „tabuját” is számos ponton feloldja a „szöveg nevében” történő, egységes terminológiára törekvő rendszerezéssel.

2. UT POESIS, PICTURA...

2.1. A SZÖVEG VONZÁSÁBAN

Amint az előző fejezetből kiderült, az adaptáció “ut pictura poesis” égisze alatt, történeti megközelítése elválaszthatatlan a *régi és az új*, az *eredeti és a hagyományos*, az *ismétlés és innováció* értékítéletet hordozó szembenállásaitól. Ezt a megközelítést jellemzi e diszkurzusok közti folytonosság meghatározására való törekvés is, amelynek koordinátáit az ókori retorika, a reneszánsz traktátusok, Lessing *Laokoónja*, és végül az *Új Laokoónok* jelölik ki, beleértve a filmes adaptációk összehasonlító, a hűségelvvel megtöltött diszkurzusát is. A diszkurzusok e történeti, az ellentmondásokat retorikai szlogenekkel, elavult terminológiával eltussoló megközelítésének 20 századvégi, posztstrukturalista alternatívája a Foucault-i metaelmélet, a “tudás archeológiája”, amely magát a diszkurzust tekinti tárgyának, nem törekszik a diszkurzusok közti kontinuitás meghatározására, hanem azokat sajátosságukban, differenciáltan elemzi, a műalkotás és alkotója autoritásának hangsúlyozása helyett az egyéni alkotások diszkurzív gyakorlatát átható szabálytípusokat definiálja, végül pedig nem valamiféle abszolút eredet feltárása a célja, hanem sokkal inkább a diszkurzus mint tárgy szisztematikus leírása foglalkoztatja (2001. 138—140). Az adaptációk diszkurzusainak archeológiai leírása többek közt olyan kérdéseket érint, mint különböző diszkurzív elemek azonos szabályok szerinti szerveződése (például a tartalom/forma és jelölt/jelölő, mimézis/diegézis és megmutatás/elmondás diszkurzusainak analógiája), e szabályok azonos vagy eltérő alkalmazásának megmutatása, teljesen különböző eredetű és alkalmazású fogalmak azonos pozíciója (az ekphraszisz poetikai, az elbeszélés/leírás általános narratológiai, a narráció/demonstráció filmnarratológiai fogalmai) két, archeológiailag eltérő tényező egyazon fogalom általi jelölése (a középkori és a bahtyini *karnevál* fogalom, a kommunikációelméleti és bahtyini *dialogus*, a viktoriánus és adaptációs *hűségelv*) és az alárendeltségi, valamint komplementáris archeológiai viszonyok meghatározása. A 20. század szemiotikai, nyelvészeti, narratológiai és médiumelméleti diszkurzusainak adaptációra vonatkoztatott áttekintése, főként az alkalmazott terminológia komplexitása, analóg használatai, ellentmondásai, átfedései és átjárhatóságai miatt, csakis egy ilyen jellegű leírásként képzelhető el.

Az ut pictura poesis sok évszázados, az adaptációs hűségelvet is magába foglaló diszkurzusának archeológiai, a “rétegeken” átvilágító értelmezése az ellentmondások komplex, a tárgyak meg nem feleltethetőségét, a kijelentésmódok eltéréseit, a fogalmak összeegyeztethetlenségét és egyéb elméleti alternatívák kizárását világítja meg. Az első fejezet gondolatmenete ezeket az ellentmondásokat követve jutott el a “semleges” *ekphraszisz*-fogalomhoz, amely, mint hajdani poetikai gyakorlat, mára mint általános értelemben vett, (akár művészetek közti) leírás, immár mindenféle hierarchizáló szándéktól mentesen, általános, antropológiai és képelméleti kérdésekhez vezet el.

Az adaptáció 20. századi, formalizmus és strukturalizmus diszkurzusainak tükrében való szemlélése, a preteoretikus összehasonlítástól az egységes terminológiát, diszkurzust és struktúrát kereső elméletekhez való továbblépést jelenti, amely azonban korántsem jár az adaptációval kapcsolatos dilemmák megnyugtató lezárásával. Annál is inkább, mert ezek az elméleti kontextusok gyakran csupán zárt modelleket nyújtanak, megmaradva a struktúra és a forma leírásánál, anélkül, hogy ezeket megnyitánák az értelmezés, az olvasónéző bevonása felé. Nem áll szándékomban ezekből egy egységes, adaptációkra alkalmazható elméletet vagy módszert leszűrni, inkább az adaptációval kapcsolatban felmerülő leggyakoribb kérdéseket, terminológiai bizonytalanságokat helyezem el tágabb elméleti kontextusban, illetve a legfontosabb szemiotikai, narratológiai irányvonalakat szemléltetem elemzésekkel. Mivel az adaptáció olyan hibrid, amely irodalom és film közötti létmódjában mindkettő világteremtő erőivel gazdagodik, a kronotoposz bahtyini, általános, antropológiai fogalma is meghatározónak tűnik az adaptáció képeinek olvasásában. Továbbá, úgy vélem, egy fordított, kép felőli, a vizuális művészetek elbeszéléskutatásában alkalmazott ikonográfiai-ikonológiai-ikonikai irányvonal szemléltetése kerekké teszi az adaptációk szöveg- és elbeszélésszempon্তু áttekintését. Az ikonográfiai értelmezést szabályozó típus történet átvezet az adaptáció és műfaj viszonyának kérdéséhez is. Végül pedig, a fejezet lezárása- és egyben kitekintésképpen, az adaptáció intertextuális vagy intermedialis jelenségként való meghatározásának dilemmája is megvitatásra szorul.

A 20. század a *szöveg* százada, amelyben a 19. századvégi *ut poesis pictura* jelszó már nem egyszerűen a költészet visszavágója a vizuális művészetek felé, hanem magának a művészet fogalmának a feloldódását jelenti a szöveg, mint a nyelv létmódja átfogó elméletében. A hajdan elmarasztalt, “önkéntes jel”, a nyelv nem elégszik meg nehezen kivívott státusával, hanem önkényesen elmélete alá vonja a vizuális művészeteket és az egyéb tudományterületeket is. A szemiotikusok a különböző művészetek kifejezési

formáinak, jeleinek rendszerszerűségét a Saussure-i jel- és nyelvelmélettel leírhatónak találva analógiákat véltek felfedezni a nyelv mint jelrendszer és a többi művészet, köztük a film között. A szemiotikai diszkurzus a nyelvet egyszerre értelmezi a kommunikációelméleti modell szerint kódok rendszereként, illetve grammatikai struktúráként. A film természetes nyelvekével analóg grammatikájának vitáját³⁸ Christian Metz azon kijelentése zárta le, mely szerint a filmnyelv legkisebb egysége nem egy szónak, hanem egy mondatnak (kijelentésnek), egy filmkép pedig több mondatnak feleltethető meg. A film nem *nyelv*, hanem csak *nyelvezet*, mert nem tesz eleget a kettős artikuláció, a zárt interkommunikáció és a lexika követelményének (1968. 118—139). Ezért grammatikája is inkább retorika. A film nyelvszerűsége tehát nem a diszkrét egységek – a fonémák, lexémák, szintagmák, mondatok – szintjén, hanem a metzi „nagy szintagmák”, illetve a *szöveg szintjén* igazolódik, amennyiben etimológiája közös a *szöveg* szóval: heterogén stilisztikai, művészeti, technikai stb. tényezők, kódok (a szemiotika különböző jelrendszerekre alkalmazható „kulcsa”) bonyolult rétegződése, szövedéke. Roland Barthes a szöveg plurális jellegéről értekezve, ezt meghatározó vonásokként jelöli meg az *átjárást*, *keresztülvágást* és a *robbanásszerű szétterjedést*, azaz *disszeminációt*, aminek köszönhetően „pluralitása az őt összeszövő jelölők sztereografikus pluralitásából következik” (innen az etimológiai rokonság a szöveg/szöttes szavakkal) (1996. 69). Horányi Özséb az *Adalékok a vizuális szöveg elméletéhez* (1975) című írásában egy, „néhány nyelvspecifikus jegyétől megszabadított” szövegfogalomról beszél, amelynek egyik legfőbb jellemzője, hogy „más szövegekkel együtt létezik az úgynevezett intertextuális térben vagy diszkurzus-univerzumban”. Ami a további elemzések szempontjából még fontosabb, siet azt is kijelenteni, hogy a szöveg-fogalom közömbös a szöveg nagyságára, ugyanis *a legelemibb elem is vizsgálható szöveggént, amennyiben rendszerszerűen nyilvánul meg*.

A 40-es évek sajátos filmi kifejezésformákat számbavevő diszkurzusaitól az ötvenes végének *kameratöltőtoll* metaforáján át a 60-as évek szemiotikai fordulataig és továbbgyűrűző, nemzeti jelleget öltő (francia, angol, lengyel, holland, szoviet) vonulataiig, majd a narratológia korszakáig a film nyelv-voltának vagy nyelvszerűségének kérdésében

³⁸ Lotman (1977) például a nyelvi rendszer minden szintjén próbálja azonosítani az analógiákat: az emberek, tárgyak „fényképeznek” mint jeleknek az ismétlését a lexika bizonyítékának tekinti. A vizuális művészetek jelrendszereként/grammatikai struktúráként való elemzésére számos példa hozható, ld. például Mario Praz *Gracia Berrio festményeiről írt tanulmányát* (1994), Jean-Luis Schefer *Carpaccio 10 000 mártír* című festményének részletes szemiotológiai elemzését (1971) vagy Jerry Lee Salvaggióinak a tér-idő jelölésének filmes kódjait elemző, egyfajta filmi szintaxist körvonalazó áttekintését.

a vizuális művészetekkel és az irodalommal való összevetés bizonyult állandó tűzpróbának. Az irodalommal való analógiák keresésében, majd a specifikus jelek elkülönítésében az adaptáció kulcskérdéssé vált, hiszen éppen a film mint jelrendszer kompetenciáját teszi próbára a *fordítás* folyamatában. A *nyelv, a szöveg és elbeszélés* vizuális művészetekre és az irodalomra egyaránt vonatkozó diszkurzusa azonban korántsem a homogenizálódás, hanem sokkal inkább a diversifikáció pályáját követte, és átfogó elméletből fokozatosan alternatív elemzési módszerré vált, amely – Francesco Casetti nem győzi hangsúlyozni – a filmnek (és az adaptáció jelenségének) csupán *egy aspektusát* világítja meg. A szemiotikai-nyelvészeti filmelemzési módszer (meglepő módon) nem talált elterjedt alkalmazásra az adaptáció – az ötvenes évektől Bluestone neolaookooniánus téziseit követő – kutatásában, noha Cristian Metz filmelemzési módszerjavaslata,³⁹ illetve a Cohen-Séat-tól származó, de általa szemiotikai kontextusba ágyazott *filmszerű (filmique)* és *filmezett (filmé)* páros, mint a klasszikus forma-tartalom szembenállás alternatívája mindenképp árnyaltabb értelmezési modellt ígért. Ez a modell azonban – mint látni fogjuk – amellet, hogy a nyelvi és filmes médium specifikus jelölőit elkülönítette, mindvégig zárt struktúra maradt, amely önmagában nem volt elegendő az adaptáció teljes, a nézés/befogadás tényezőjét is beépítő értelmezéséhez.

2.2. A KIRÁLY ÚJ RUHÁJA

Az adaptációkritika mindenkori sarkalatos kérdése az irodalmi szöveg filmre fordításával járó “károk” számbavétele, illetve annak a megállapítása, hogy melyek a viszonylag “sértetlenül” átmenthető aspektusok, és melyek azok, amelyek feltétlenül elsikkadnak, vagy legfeljebb analóg eljárásokkal pótolhatók. Ennek megfelelően minősül “átvihetőnek” a tartalom (a strukturalisták mélystruktúrája, a cselekmény, a szemiotikusok értelmezésében a jelölt szubsztanciája vagy “az emberi anyag”, a médiumelmélet “üzenete”), illetve ütközik nehézségekbe a specifikus forma (jelölő, mediális hordozó) *átfordítása*. A tartalom-forma, jelölő-jelölt, filmszerű-filmezett, médium-tartalom (üzenet) egymást váltogató, a mai napig párhuzamosan létező diszkurzusai az adaptáció vonatkozásában fokozatosan vezettek el a dialektikus, zárt szembenállás hangsúlyozásától a médiumváltást tudatosító befogadó bekapcsolásához, a modell “háromszögesítéséhez”.

³⁹ Ld. Metz 1971. 502—515.

A sajátosan filmes kifejezésformák irodalmi adaptáció viszonylatában történő keresése nem csupán a korai elméletírók szövegeiben korlátozódik a *tartalom és forma* idejétmúlt dialektikájára. Balázs Béla sokat idézett csontváz-metaforája, mely szerint a filmvásznon „a legtörékenyebb szépségnek is csak meztelen, rideg vázát látjuk, ez már nem irodalom és még nem film, hanem éppen a 'tartalom', amely egyiknek sem lényege. Ennek a csontváznak egészen új, a régítől alapszámban különböző húst és bőrt kell magára öltenie, hogy film szülessék, hogy vizuális alkotást lehessen formálni belőle” (1984[1924]. 33) jóval később, Jean Mitrynél is feltűnik, hasonló kontextusban: „Minden a 'lényegre' redukálódik, vagyis egy csontvázra” (1976. 304.). Ezt szembenállást magától értetődően sajátította ki a hűségelvű kritika, amely az adaptáció „tökéletlenségét”, az irodalmi alkotást csontvázzá redukáló voltát hangsúlyozza, tehát kizárólag az irodalom felől láttatja, figyelmen kívül hagyva azt, hogy mind Balázs, mind pedig Mitry gondolatmenete („igyekszünk hasonló gondolatokat kifejezni, de *másfajta utakon*” kiemelés tőlem, K.H.) a filmes kifejezés módok keresésére, épp az adaptáció által *inspirált invenciójára* vonatkoznak. Ennek az egyoldalú szemléletmódnak a sajátossága az adaptációs hűség fokozatainak – tartalom és forma viszonylatában történő – rangsorolása a tartalmat hűen tolmácsoló, magát elrejtő formától az irodalmi alkotást csak referenciaként, ürügyként (ki)használó, attól mint tartalomtól élesen különváló formával bíró filmekig. A szemiotikai, és ezen belül a Metz-féle fordulat több ponton is feloldotta ezt a hamis modellt, azáltal, hogy a merev, kizáró szembenállást egy komplex, átjárhatóbb struktúrává változtatta. Alaptétele, hogy mind a *jelölő*, mind pedig a *jelölt* egyaránt bír tartalommal (substance) és formával: a jelölő négy különböző szubsztanciáját (anyagát), a mozgóképet, a zörejt, a zenei és fonetikus hangsávot annak formai elemei (a montázs, a motivikus ellentétpárok, a kép-hang, kép-beszéd szembenállás) szervezik, míg a jelentett szemantikai, „emberi”, szociális szubsztanciáját a témák mélystruktúrája rendezi formába. Ezáltal épp azt a felfogást rendíti meg, amely szerint a „forma” a sajátosan filmes eljárásokat, a tartalom pedig az „emberi anyagot” jelenti, amelynek semmi köze a filmhez, ugyanis csak a forma egyedül sajátosan filmi. Ebből a struktúrából azonban világosan kiderül, hogy sem a jelölő formái, (például a motívumok szembenállásai) sem a jelölő szubsztanciái (például a zenei és fonetikus hang) nem mind specifikusan filmiek. Az általa továbbgondolt *filmszerű – filmezett* kettősség sem a forma-tartalom dialektikának feleltethető meg, hanem ezek a jelölő és jelölt viszonyában létrejövő *szignifikáció* kategóriái. Mind a filmezett, mind pedig a filmszerű saját jelölővel és jelölttel (kifejezéssel és szubsztanciával) rendelkezik, amelyek a film teljes üzenetét hordozzák (1971. 503—515). Ez a modell

később a filmek narratológiai értelmezésének is alapjául szolgált, amelyek a filmi-filmezett kategóriákat a történet-diszkurzus (story-discourse) párra alkalmazva egészen komplex értelmezési struktúrák felállítását valósították meg – ez Seymour Chatman szemiotikai alapú, filmet és irodalmat összehasonlító narratológiai rendszerében (1978) jelentkezik a legmarkánsabban.

A kései Metz pszichológiai irányultságú írásainak érdeme, hogy ezt a zárt struktúrát megnyitja a néző-befogadó felé, azáltal, hogy a film jelölőjének képzeletbeli voltára mutat rá: a fikciófilmben ez eltünteteti saját nyomát, hogy egy történetet tegyen láthatóvá, amelyet ő állított elő, de úgy tett, mintha csak illusztrálná azt. Mind a film, mind pedig az irodalom jelentője észleleti jellegű, noha a filmé nagyobb mértékben az, és egyszersmind „hamis” is, pusztán illúzió: „az észlelés teljes apparátusát hozza mozgásba, de csak azért, hogy mindjárt bele is lökje saját távollétének szakadékába, amely távollét mindamellet az itt egyedül jelenlevő jelentő” (1982. 51—60). Metz jelölő-értelmezése egyszersmind érvényteleníti az adaptációbeli filmes jelölőt a csontváz bőréként, húsaként „élettel felruházó” metaforáját, és *a király új ruhája* kulturális toposzát teszi aktuálissá, amelynek voyeur -szereplőiként mi, nézők a távollévőt jelenlevőként érzékeljük, és ennek tudatában vagyunk.⁴⁰ Az „új ruha” már nem csupán forma, hanem egy olyan transzparens közeg, amely a formát láthatóvá teszi. Ez már nem egyszerűen a formára vagy a jelölőre vonatkozó reflexió, hanem, a nézőre kiterjesztett modell vonatkozásában már a médium 80-as években megerősödő diszkurzusát készíti elő, amely szintén a „forma” klasszikus fogalmának újraértelmezését tekinti egyik központi témájának. Joachim Paech, a művészetek intermedialitását kutató konstanzi iskola képviselője a szövegközpontú elemzésekben éppen azt kifogásolja, hogy ezek általában figyelmen kívül hagyják az anyagi jelölő (material signifier) súlyát, azaz valamely mű/szöveg látszólag zavaró, specifikus mediális aspektusát. Ezt ő (Michel Serres terminusát kölcsönözve) „parazita harmadiknak” nevezi, amely egyfajta háttérzörejként, redundanciaként önmagára irányítja a figyelmet, ezáltal cáfolva a Bordwell/Carroll-féle pragmatizmus⁴¹ mediális transzparencia-elvét. Ez a problémafelvetés az adaptáció szempontjából releváns (kifejezés)forma és médium fogalmainak tisztázását teszi szükségessé, hiszen az összevetések legtöbbször

⁴⁰ Roland Barthes az S/Z-ben hasonlóképpen a jel-jelentett viszonyára a japán, kodifikált szabályrendszeren belül, érvényesülő csomagolástechnika metaforáját alkalmazza, és ezáltal a viszonyt az elhalasztás-megtalálás-elhajítás ritualizált lépéssoraként látja.

⁴¹ Az angolszász szakirodalom Bordwell és Carroll neoformalista narratológiáját a „pragmatikus” jelzővel illeti, ezen épp annak kizárólag a fabula rekonstrukciójára irányuló, annak „gyakorlati feltételeit” számbavevő, a medialitás tényét elhanyagoló szemléletet értve.

megmaradnak a formai elemeknél, a színészi játéknál, a díszletnél, a stílus különböző tényezőinél. Nem a különbségek hangsúlyozásáról van szó, hiszen a kettő nem tekinthető egymás nélkül. Csak a forma látható, a médium pedig az általa lehetővé tett formációk kontingenciájában ismerhető fel. Azaz minden forma a médiumnak köszönhetően az ami, a médium pedig csak ebben a formában, a Másikában szemlélhető. Eltűnése e másik *feltűnésének* garanciája, amelyben *parazita módon részt vesz*. Ugyanakkor csak abban az esetben ragadható meg, ha maga is formává válik, „parazita harmadikként” a maga és a forma közti különbséget érzékelhetővé és érthetővé teszi. Ez a terminus sok tekintetben megegyezik Barthes „harmadik jelentés” illetve *punctum* fogalmával, amennyiben nem a film vagy a fotó specifikus kifejezésformáiból, hanem a médium természetéből, hivatkozó jelenlétéből adódik, mint valami „idegen”. Olyan „eseményekről” van szó tehát, amelyek a filmbeli illúzió kontinuitását megtörve, a forma létrehozásának mediális körülményeire vonatkoznak (például a montázs, az egymásravetítés, a formátumok, keretezési technikák stb.) (Paech 2000. 9—11)

A médiumok antropológiai, szociológiai elmélete továbbra is őrzi a strukturalista módszer nyomait. McLuhan is tartalom-forma dichotómiáját idézi, amikor a mindenkori új médiumok és régi médiumok kapcsolatáról értekezik: az előbbieket a „király új ruhájaként” mindig *tartalmukká tesz* az utóbbiakat: az írás a szóbeliséget, a nyomtatás az írást, a film a könyvet. Ez a médiumtörténeti tény azonban csak látszólag erősíti meg azt a gyakori, adaptáció elleni vádat, amely szerint a film egyszerű cselekménnyé, tartalommal változtatja az irodalmi alkotást, ugyanis itt a tartalommal válás *tematizációt* jelent: amint azt McLuhan is hangsúlyozza, minden esetben, ha egy médium egy másikat „használ”, a régi és az új médium használatának tapasztalata, tehát *maga a médium használója válik tartalommal*.

A forma-tartalom dichotómiáját feloldó szemiotikai, nyelvészeti, narratológiai (lásd később), médiumelméleti megközelítések, annak ellenére, hogy számos esetben hivatkoznak az adaptációra, mint téziseiket erősítő példára, nem állandósultak az adaptációk elemzésének módszereiként. A legújabb problémafelvetések szerint egy szemiotikai alapú médiumelmélet lenne a legadekvátabb elméleti keret, a két diszciplína közti zavartalan együttműködés azonban mindeddig nem valósult meg.⁴² Ennek legkézenfekvőbb oka az, hogy a médiumelméleti diszkurzus megerősedésekor a szemiotikai irány már lényeges teret veszített.

⁴² Ld. erről Marc Leverette *Image & Narrative*-ban megjelent tanulmányát (2003).

A következőkben, mintegy eme meg nem valósult együttműködés modellálásaképpen, Kubrick *Mechanikus narancs* (1971) című adaptációja elemzésével a szemiotikai és médiumelméleti diszkurzus összekapcsolására teszek kísérletet. Ez a film kiváló példaként kínálkozik az adaptált regény eleve problematikus, „kódolt” nyelvezetének filmes dekódolására, illetve más jelrendszerekkel való helyettesítésére, ugyanakkor – úgy vélem – a cím talányát, az írói társadalomkritikai értelmezésen túl, az adaptációkra vonatkozó reflexióval is gazdagítja.

2.2.1. Mechanikus narancs

Az adaptációk a legmarkánsabb példái annak, amit a film nagy paradoxonának szoktak tekinteni, nevezetesen, hogy noha technikailag ízig-vérig modern, mégis a 19. századi elbeszélés hagyományát követi. A filmnek volt ugyan modernista korszaka, de erre épp az adaptációtól való elzárkózás, vagy annak manifesztószerű tematizációja volt jellemző. Kubrick adaptációja ezt a nézetet látszik megcáfolni azáltal, hogy egy kortárs, Anthony Burgess azonos című regényét adaptálja, amelyben az írott nyelv médiumát beszélt nyelvi, szleng elemek „roncsolják”, ezáltal transzparenciáját megszüntetve *előtérbe tolják*. A médium „parazita harmadikként” magára irányítja a figyelmet, „zörejjé” válik, amelyet „meg kell szoknunk” ahhoz, hogy az üzenet hozzáférhetővé váljon. Ez a „naccat” szleng elemek változatos, de hasonló kontextusbeli felbukkanásával, „begyakorlásával” meg is történik, és a nyelv-médium fokozatosan elrejt magát. Az adaptáció a regénybeli monológ (a filmben voice-over) kódjait eleve dekódolja azáltal, hogy *megmutatja*: a négy *drág* egyértelműen a négy cimborát jelenti, a *horrorsó* pedig aszerint, amit látunk, és amit hallunk, csakis valami szuperlatív minősítés lehet.⁴³ A hangzó beszéd tehát a filmben nem válhat a regénybeli mediális „megmutatkozás” megfelelőjévé, ezért Kubrick – Metz terminológiája szerint – a jelölő szubsztanciájának két másik komponensét, a mozgóképet és a zenei (extradiegetikus) hangot ruházza fel ezzel a szereppel azáltal, hogy mindkettőt stilizálja, vagyis egy kódrendszer részeivé teszi. A diegetikus IX. szimfóniát az elektronikusan hangszerelt változata ellenpontozza extradiegetikusan, a „mediális zörejt” a kettő kontrasztjában keletkezik. A nevelőintézet „kezelés-jeleneteiben” a szimfonikus változat az erőszak ezúttal nem stilizált, hanem dokumentum- és realisztikus képeinek extradiegetikus kísérőzenéjeként (de a filmes diegézis részeként) tematizálódik újra:

⁴³ Ld. Seymour Chatman összehasonlítását a „létezők” (karakterek és események) filmes és irodalmi narratív megjelenítésére vonatkozóan (1978. 30)

ezúttal nem a képek hatását hangsúlyozza, hanem maga töltődik fel a képek jelentésével, a nyers erőszak konnotációjával, Alex személyiségének megváltozását kondicionálva.

A filmbeli (mozgó)képek egyszerre fejtik meg a hangzó nyelv kódolt jelentéseit és valnak maguk is – a pop-artos stilizáció által – kóddá, összhangban az erőszak képeinek balettszerű stilizáltságával. Mind a regénybeli, mind pedig a „filmnyelvi” stilizáció rendeltetésszerűen működik: az erőszakot elidegenítve láttatja. A transzparenciáért felelős vizuális és hangzó ikonikus jeleket háttérbe szorítják a köztes rétegeként, saját jelenlétét fitogtató médiumként rendszerbe „sűrűsödő” indexikus és szimbolikus jelek. Az *Ének az esőben* (*Singing in the Rain*) című dal feltűnései a jel mindhárom funkcióját szemléltetik: az első, az író felesége megerőszkolálásának jelenetében még önmagát jelenti, ikonikus, a második, az erőszak színhelyére való visszatérésében indexikus, hiszen az író a dalnak köszönhetően ismeri fel az erőszaktevőt, a harmadik feltűnése a film végén, ezúttal extradiegetikusan (az eredeti változatban, Gene Kelly előadásban) pedig Alex visszanyert szabadságának válik szimbólumává. Ami a képi stilizációt illeti, a kép anyagiságát (szövet, vagy inkább „vászonyszerűségét”) hangsúlyozó erős színfoltok mellett a formák is indexikus és szimbolikus formákba szerveződnek: a legkirívóbb a fallikus formának, mint erőszakszimbólumnak az ismétlődése a husángok, a drúgok sajátosan stilizált övei, valamint egy műtárgy képében. Ez utóbbi egyszerre utal vissza indexikusan az előző jelenetbeli nemi erőszakra, összegzi műalkotásként a fallikus motivikus formákat és válik a stilizálva elidegenítő rendezői koncepció szimbólumává: Alex ezzel a („nagyon értékes”) műtárggyal „erőszakolja meg” (veri agyon) áldozatát (az erre utaló jelek indexikusak maradnak). Nem véletlen ilyen szempontból, hogy míg a regényben a megtámadott nő fegyvere a fallikus szobor, Alexé pedig Beethoven mellszobra, a filmben az eszközök – pontosan a formák következetes ismétlődése, kódrendszerre alakítása érdekében – felcserélődnek. Annál is inkább, mert Beethoven maga hangzó médiumként később Alex erőszakos természete ellen alkalmazott eszközzé válik. Ez a jelenet az egyik, a film mint eszköz (médium) és stilizáció (műalkotás) hatására vonatkozó kiszólás is egyben. A másik, sokkal konvencionálisabb önreflexív mozzanat, vagy „mediális zörej” magának a filmnézésnek, és annak (intézményesen felülvizsgált) hatásának a tematizálása az átnevelés jeleneiben.

Ironikus módon, Burgess Kubrick adaptációját „hűségesnek” tekintette, vélhetően abban az értelemben, ahogyan Kubrick a jó adaptációt értelmezte: „A stílus az, amit a művész a néző elkápráztatására használ annak érdekében, hogy közölje vele érzelmeit és gondolatait. Ezeket kell dramatizálni, nem pedig a stílust. A dramatizálásnak meg kell

találnia saját stílusát, amely valóban megragadja a tartalmat... Ez vetekedhet vagy sem a regényével; de néha bizonyos értelemben akár jobb is lehet.” (1977. 305) Kubrick adaptációjában a jelölt szubsztanciája – az „emberi anyag”, a „morális tartalom” valóban a jelölt szubsztanciájává, hangzó és vizuális kódrendszerre válik. Burgess maga is erre törekszik, amikor az erőszak *értelmetlen*, „action gratuit” voltát idegen, számunkra *érthetetlen* szlenggé konvertálja, mindezt azzal a felismerésével összhangban, hogy a nyelv kulturális implikációi mennyire kevés figyelmet kapnak napjainkban. Kubrick adaptációja nem csupán a regényhez, hanem saját médiumához is hűséges marad, midőn a jelölt jelölővé konvertálását a hang és a kép szintjén is megvalósítja, sőt a kettőt „Beethoven” (mint kulturális jel) közös nevezővel látja el (ez képként, szoborként és hangzó jelként is megjelenik). A hangzó jellé, zenévé váló ideológia, erőszak szintén az átnevelés jeleneteiben tematizálódik, konkrétan utalva a náci propaganda által használt Beethoven-zenét magával a propagandával azonosító vádra: eszerint ez a zene nem csupán önkényesen használt eszköz, hanem maga az erőszak, azaz „fallikus zene”.

Mindezek után a regény címének társadalomkritikai metaforája – az emberi, „természetes nedvektől” duzzadó természet mechanizált megzabolázása, robotizálása – egyaránt kiterjeszthető a jelöltet jelölővé tevő művészi gesztusra (stilizált elidigenítése a morális tartalomnak), valamint a filmes adaptáció gyakorlatára is, amely által a technikai médium beavatkozik a regény „eredeti”, kerek, lezárt, önelégült világába, és amely Kubrick értelmezése szerint a művész érzelmeinek, gondolatainak adekvát filmes dramatizációját jelenti. Adaptációjában a narancs mentális képe – színe, formája – a pop-art formatervezett alakzataivá stilizálódik, amelyeknek indexikus és szimbolikus funkciója állandó dekódolást igényel. Végül pedig – az adaptáció felől szemlélve – a javítóintézet nem csupán a filmes apparátus szociális hatásának, hanem az *olvasó nézővé való átnevelésének* allegóriája is egyben.

2.3. DIEGÉZIS ÉS MÉDIAGENÉZIS

A filmes elbeszélés kutatása sokáig csak újabb ürgy maradt a film nyelvként való tételezésére. Amint arra már fentebb is történt utalás, a filmnarratológia paraméterei jórészt nyelvészeti, főként Saussure és Hjelmslev neve által fémjelzett alapokra épülnek. Ezek a *langue-parole, kijelentés-kijelentett* fogalompárjaitól a szöveggént konstituálódó *elbeszélés* (mint médiumonként változó felszíni struktúra) és *cselekmény* (állandó mélystruktúra)

kettősén át egy komplex strukturalista elbeszélésmodell felállításáig terjedő diszkurzust jelent. Ezen, Hjelmslev *kifejezés és tartalom* szembenállását a kifejezés és a tartalom külön szubsztanciájával és formájával bővítő modelljét árnyalja tovább Seymour Chatman filmet és irodalmat összehasonlító elbeszéléselmélete.⁴⁴ Ez a történet (story) és az elbeszélés (discourse) szubsztanciáját és formáját további alegységekre bontva nagyobb pontossággal különíti el a filmes és irodalmi narratíva jellemzőit. Eszerint a modell szerint a *sztori* nem csupán cselekményt jelent, hanem *történések* (events, ezen belül cselekvések és események) és *létezők* (existents, karakterek és helyek) együtteséből (a tartalom formájából) illetve az „emberi anyagból”, kulturális kódokból (mint a tartalom szubsztanciájából) tevődik össze. A *diszkurzus* vagy kifejezésmód pedig a narratív közlés struktúrájából (mint a kifejezésmód formájából) és annak mediális megjelenésmódjából (mint a kifejezésmód szubsztanciájából) áll. Ennek a komplex – egyébként az irodalmi példákat előtérbe helyező – áttekintésnek egyik hozadéka éppen a filmes kifejezésmód médiumkorlátok-inspirálta gazdagodásának a számbavétele: ilyen szempontból tanulságos az irodalmi narrátori (szerzői, implicit szerzői, szereplői) hang, a belső monológ illetve gondolatfolyam filmes megfelelőinek a példázása. Az összevetésből ugyanakkor körvonalazódik az a Noél Burch által kifejtett fontos különbség is, hogy míg az irodalom esetében a narráció szükséges feltétele a diegézis megteremtésének, a film esetében nem feltétlenül az, pontosabban a filmben elképzelhető a teljes diegetikus hatás felfüggesztése, illetve határainak kijelölése (1998. 28–38). Így például (amint az Chatman összevetéséből is kiderül) az irodalmi narráció amikor *bemutatja* szereplőt, nem vagy csak nagyon nehezen kerülheti el annak (nézőpontja, akciói általi) diegézisbe való beágyazását, míg a szereplő *megmutatása* mint profilmes mozzanat nem feltétlenül jár együtt a narrációt szervező nézőpontjának kijelölésével. Ez természetesen a valóságillúzió, az „azonosulás” ellenében hat: Burch a nézői narratív (szereplővel való) azonosulást a kamerával való azonosulással helyezi szembe:⁴⁵ az egyik a történetet álmodozásként, a másik álomként éli meg. A narráció diegézisen kívül helyezésének ezen lehetősége az adaptáció esetében a

⁴⁴ E diszkurzusok történeti összefoglalását nyújtja Francesco Casetti is (1998). Magyar viszonylatban Szilágyi Gábor a szemiotikai alapú filmes elbeszéléselmélet vívmányait összegző, kétértelműségeit tisztázó és terminológiáját egységesítő munkája (1983) érdemel figyelmet.

⁴⁵ Chatman e különbségek megnevezésére a fenomenológusok meghatározatlanság (unbestimmtheiten) kategóriáját használja: míg a film mediális sajátossága a karakterek gondolatainak elhagyhatósága, az irodalom számára ez nehézséget jelent. Ami az egyik számára *unbestimmt*, a másik számára *bestimmt* (1988. 30) Burch a nonnarratív diegézisre utaló beállításokból teljesen kizárja a szereplőt. Mégis úgy gondolom, hogy a passzív, nézőpont nélküli szereplőnek a megmutatása szintén a narratív diegézis küszöbén található és a nézői illúzió ellenében hat.

mediális önreflexió eszközévé válhat, főként a szubjektív nézőpontok kiiktatása által: a szereplők a *megmutatott* valóság részeivé, azzal egyenrangúakká válnak. E jelenség speciális eseteként a filmbeli „valóság” nézőpont általi tükrözése és ezáltal elkeretezése, szervezése helyett maga a valóság tükrözi a szereplők lelkiállapotát, maga is *arculatá* válik. A narráció irodalmi és filmi diegézisben játszott eltérő szerepét kitűnően tematizálja például Tarr Béla *Sátántangó* adaptációja: a doktor (voice overben hallott) feljegyzései, illetve azok alapján írt fikciója mind a szereplők és nézőpontjaik köré szerveződik (mindenik szereplőnek „külön füzet” van, Futaki harangszót hall, lát, vélekedik), ő maga pedig mindentudó narrátorként jegyzi le megfigyeléseit. A film maga ezzel szemben a leírtak megmutatásaként, a szereplői nézőpont narratív funkcióját kiiktató diegézisként tárul elénk, amely szembenállás a diegézis töretlensége ellenében hat és mediális kiszólásként értelmezhető.

A klasszikus filmes diegézis hatékonyságának próbaköve éppen a 19. századi klasszikus regény adaptációja volt, amely egyben az új technikák inventív keresését (pl. a hang bevezetését) is meghatározta. Ilyen értelemben a némafilmben a hang hiánya, a képközi feliratok a diegetikus hatást gyengítették, miközben a médium kifejezésbeli kompetenciájára (tömörségére, expresszivitására) irányították a figyelmet. Ezt az állapotot tematizálja például Aki Kaurismäki *Juhája* (2000), egy 19. századi finn melodráma némafilmes adaptációja: a feliratok, az elsötétülések, a hang hiánya egyszerre hat a filmes diegézis ellenében és működik „mediális zörejként” a burleszk (mint specifikusan filmes műfaj)-elemek inadekvációja által. Mindezek után magától értetődően tevődik fel a kérdés, hogy beszélhetünk-e bizonyos médiumhoz jobban, másához kevésbé „illő” fabuláról, illetve általában véve függetleníthetünk-e valamely fabulát, történetet a mediális megjelenésétől?⁴⁶ Létezhetnek-e soha meg nem fogalmazott, leírt vagy megmutatott történetek? A narratológia legújabb kutatásai ezek köré a kérdések köré szerveződve törekednek egy ún. *narratív mediatika* körvonalazására, amely épp valamely narratív tárgynak adott médium hatalmával, ellenállásával való találkozását tanulmányozná. André Gaudreault és Philippe Marion az orosz formalisták fabula-meghatározásából indulnak ki, amely szerint az független minden médiumtól, míg ezzel szemben a szűzsé az, ami közvetít fabula és a médium között. Ez a szűzsé kettős arculatát – szűzsé-struktúra és szűzsé-szöveg – is meghatározza egyben. Az adaptáció ilyen értelemben a technikai

⁴⁶ Ugyanezt a kérdést veti fel közvetve James Naremore, amikor olyan filmes „eredetiket” sorol fel – Keaton *Sherlock Holmes Jr.*-ját, Welles *Aranypolgárját* vagy Polanski *Chinatown*-ját – amelyek színművekként vagy regényekként sohasem érnék el az eredeti tökélyét (2000. 7)

megkötések eredményeképpen bekövetkező strukturális változásokat, valamint valamely szöveg „átszemiotizálás” általi, másikkal való helyettesítését emeli ki. Minden fabula rendelkezik ún. mediális vonásokkal, még „inkarnációja” előtt, ezt nevezik Gaudreault-ék „médiagéniának”. Ugyanakkor, (az adaptáció szempontjából releváns körülményként) a mozgóképek is rendelkeznek egyfajta belső narrativitással, amely egy külső narráció befogadására predisponálja. E kölcsönös közelítő körülmények ellenére a médium a fabula megközelítésére törekedve, erőfeszítésében egy szűzsé-reakciót választ ki, amely ellenáll a narratív transzparenciának (2004. 58—64). Ez a „mediativitás” lényege: a kifejezési formák kombinációjának válasza az őket felerősíteni hivatott technikai apparátusra. Ily módon a narráció sem más, mint e mediativitás egyik modalitása. Kérdés marad az – és ezzel foglalkozna a narratív diegetika –, hogy a reális vagy képzeletbeli elbeszélésből mi az, ami „átengedi magát” a filmes narratívának. Mindezek után a narratív hűség sem a szerzőre vagy a cselekményre vonatkoztatandó, hanem a „médium szellemére” (66—68). Mint láttuk, Kubrick adaptációja odáig megy, hogy magához a mediális – elvileg az adaptáció lehetőségét kizáró – opacitáshoz, tudatosan választott homályhoz „marad hűséges”.

Amint már említettem, a némafilmes adaptációk éppen azért „tanulságosak”, mert a fabula „külső narrativitásával” szembesülő belső, mediális narrativitás erőfeszítéseit megmutatják. A burleszk azáltal vált specifikus filmes műfajjá, hogy a mozgóképek belső narratív potenciálját használta ki maximálisan, történeteit belülről, „önmozgással” generálta, elkerülve ezáltal valamely külső történet-támasztotta ellenállást. Kaurismäki anakronisztikus adaptációjában a jeleneteket tagoló elsötétülések nem egyszerűen a szűzsébeli – kitöltendő – ellipszisekként értelmezendők, hanem éppen a mediális narratív kompetencia és a fabula közti feszültség metaforájaként. A film a regény fabuláját, nem pedig annak ismétlődésekkel, belső monológokkal terhelt szűzséjét adaptálja: az elsötétülések által tagolt jelenetek az orosz formalisták rövid, a fabula kompozícióját biztosító kijelentéseinek (állandó funkcióinak) feleltethetők meg (Chatman ezeket nevezi „magoknak”), míg a kiegészítő, a fabula szempontjából nem releváns cselekvések („szatellit”) mintegy „belehullanak” e kijelentések közötti résekbe. Ezzel a 19. századi regény narratív hagyományát követő klasszikus hollywoodi elbeszélésmódot ellenpontozza, annak teljes diegézissteremtő redundanciájával a minimalista drámaiságot, „tisztaságot” helyezve szembe. Ebben a szembenállásban pedig maga a médium válik láthatóvá, a maga „fekete-fehér” valóságában, amely, legalábbis Kaurismäki szerint, sokkal inkább megmutatásra, drámai kifejezésre, mintsem narrációra predesztinált. A

filmbeli burleszk-elemek mint attribútumok és nevek – formalista elv szerinti – ellentétpárjai válnak a szintén elidegenítő nevetés forrásaivá. Az orosz formalisták épp ezeket a változókat tekintették a mindenkori szociológiai, antropológiai, kulturális elemzések tárgyának: a vidéki, romlatlan Juha és a nagyvárosi gengszter Shemeikka szembenállását eszközeik (traktor-chevrolet, fejsze-miniatűr pisztoly) oppozíciói is elmélyítik, egyszerre a nyugati civilizáció (és globalizáció) és a hollywoodi filmgyár (Kaurismaki stúdiójának neve nem véletlenül Sputnik) elleni kiszólásként. A regény és a film formalista összehasonlításának előnye, hogy az eltérő kifejezésformák és variábilis szűzsélemek (attribútumok) kulturális, antropológiai értelmezését teszik lehetővé, ezzel szemben elhanyagolja a mediális váltás-implikálta kreatív intervenciók számbavételét.⁴⁷

A filmi médium létmódjára reflektáló adaptációk természetesen elszigetelt csoportot alkotnak, és inkább sajátos filmes manifesztókként, az adaptációk elméleti diszkurzusának részeként relevánsak. Érdemük, hogy a formalista, és újabban a kognitív elmélet szűzsé-stílus-fabula hármását a médium (mindaddig csak odaértett) dimenziójával egészítik ki, azáltal, hogy azt *láthatóvá teszik*. A szűzsé és közénk ékelődő „opak” médium (a szereplők helyett) a kamerával való azonosulásunk mellett, a kamera mögötti szerzővel, annak esztétikai és morális nézőpontjával való azonosulásunkat is meghatározza.

2.4. NÉZŐPONT ÉS HANG

Noha elmondható, hogy a mozgókép eleve rendelkezik bizonyos fokú narratív érzékenységgel (épp a mozgás, a tér-időbeli kiterjedés adottságai által), mindjárt hozzá is kell tennünk, hogy narratív kompetenciája – aminek, amint fentebb már szó esett róla, a teljes diegézis, a töretlen valóságillúzió megteremtése a mércéje – nagymértékben tanult, a „külső narrációkkal” való mediális küzdelem eredménye. A diegézis pedig – Edward Branigan nem győzi hangsúlyozni – nem más, mint „a szereplő viszonya a hanghoz és a térhez”, ami egyben a néző térhez és hanghoz való viszonyát is meghatározza: a szereplői nézőpontok, a keretek (mint a személyes névmásoknak megfelelő „shifterek”) változásának függvényében módosul a történetre való rálátásunk (perspektívánk) is (1984. 43). A nézőpont – mint a diegézist szervező „eredet” – noha ízig-vérig filmes terminusnak tűnik, hamarabb volt irodalomelméleti fogalom (amelynek legátfogóbb leírását Gérard

⁴⁷ Ezt a jelenséget példázza Brian McFarlane *Novel to Film* című könyve (1996), és általában Bordwell neoformalista narratológiája, amely a médiumot transzparensnek tekinti (1997).

Genette valósította meg Proust óriásregénye ürügyén, a *Figures III*-ban), amely aztán, a filmmel, az új médiummal „konfrontálódva” letisztult, diverszifikálódott, új aspektusokkal gazdagodott, majd újból visszakерült az irodalmi használatba. Ez alapján minősültek aztán „visszafele” filmszerűnek bizonyos, a film megjelenését megelőző irodalmi művek. Szimptomatikus ilyen szempontból Robert Stam *Bovaryné*-adaptációkat elemző tanulmánya, amelynek előfeltevése épp Flaubert regényének *protocinematikus*, a nézőpontokat megsokszorozó volta (2005b. 144—187). A regénybeli nézőpontok nem csupán körbeforognak a különböző szereplők között, mintha sem a narrátor, sem a szereplők „nem tudnának mozdulatlanul ülni”, hanem a látott kép minőségét (például homályosságát) is rögzítik. A fényhatások impresszionista leírása nem magát a tárgyat, hanem a *percepció módját* rögzítik. A realista regény paradigmáját ily módon megtörő, szubverzív narrációnak filmes megfelelőjét – Stam érvelése szerint – nem sikerült egyetlen (bár nagyszámú) adaptációnak sem megvalósítania.⁴⁸

A legújabb komparatív narratológiai kutatások kiindulópontja épp az, hogy az irodalmi nézőpont – Genette terminológiájában *fokalizáció* – fogalma nem tesz egyértelműen különbséget látás, érzés és tudás között, míg, ezzel szemben, a filmben ezek között szinte szemiotikai eltérés van: elképzelhető az, hogy valamely szereplővel együtt *látunk*, de egy másikkal együtt *érzünk*, míg az egészet fölülírhatja a voice-overben felhangzó *tudás*. François Jost, miután kijelenti, hogy a filmben nem létezik feltétlenül ekvivalencia vagy szolidaritás a megfigyelő/néző és a beszélő között, épp ezért tartja fontosnak megkülönböztetni a film esetében az *okularizációt* (a kamera által megmutatottak és a szereplők feltételezett látása közti viszonyt) és a *fokalizációt* (a narratíva által adoptált kognitív nézőpontot, a látottak, a tudottak és a mondottak komplex összességét) (2004. 72—74). Noha a narrátor *hangként* való metaforikus tételezése szintén irodalomelméleti eredetű (Genette-nél szintén megjelenik), a filmben a voice-over által a látás-tudás-érzés kapcsolatainak *egyidejű felülbírlására* nyílik lehetőség. Noha a voice-over narrátori hang eredetileg a diegézisbe való bevonás hipnotikus eszköze (ezt tematizálja Lars von Trier *Európája*, 1991), amely épp a látás, érzés és tudás harmonizálására, azonnali szintézisére hivatott, éppolyan könnyen válhat az ezek közti diszkrepanciára rámutató *kiszólással*. Nem egyszerűen extradiegetikus, hanem metadiegetikus narrációvá, amennyiben például a filmben elbeszélrt történet hazugságára, hiányosságára vagy kétértelműségére mutathat rá.

⁴⁸ Amelyek közül a Jean Renoir 1934-es, Minelli 1949-es, és Chabrol 1991-es változatai a legfontosabbak. Megemlítendő még Manuel de Oliveira 1993-as *Vale Abraão*-ja, valamint Tim Fywell 2000-es tévéprodukciója. Sőt, Robert Stam egy bollywoodi produkcióról is említést tesz (2005b).

Klasszikus példája ennek a jelenségnek Bresson *Egy falusi plébános naplója*: a naplóírást kíséző *voice over* szenvtelensége egyszerre ellenpontozza a napló kihúzásokkal teli, vívódásra utaló képét, illetve tartalmában ellentmond a beékelt flashbackeknek: ez a diszkrépancia a plébános szubjektív nézőpontjának a (labilis lelkiállapot okozta) megbízhatatlanságát emeli ki, sokkal árnyaltabban, mint maga az irodalmi alkotás. A nézőpont és a (szereplői vagy *voice over* narrátori) hang, a látottak és a hallottak közti feszültség eklatáns példája Godard *King Lear* adaptációja, amely, Shakespeare szövegének kihívására a „szemmel való hallást, a füllel való látást” – a benntartott kiáltástól eltorzított, néma testét és a hiányzó képnek testet adó hangét – tematizálja.⁴⁹

A nézőpontot és a narrátori hangot inventíven egymásra vonatkoztató adaptációk azt az álláspontot látszanak igazolni, amely szerint a filmes narráció nem más, mint az irodalmi narrativitás új technikai, kifejezésbeli dimenziókkal való kiegészítése, tulajdonképpen annak fejlődésbeli folytatása. E nézetet képviseli Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, aki ekképp az adaptációt sem tartja transzformációnak, másodfokú szövegnek, hanem *a szöveg filmjének*, a komplex olvasás mint értelmezés elengedhetetlen tartozékának.⁵⁰

A Chatman által „nem-narrált reprezentációnak” nevezett műfajok és eljárások – naplók, vallomások, önéletrajzok, ezeken belül belső monológok, gondolatfolyamok, szabad asszociációk – teszik leginkább próbára a filmes narráció elvont tartalomkifejező kompetenciáját. Nem technikai nehézségről van itt szó, hiszen mindez *voice-over*rel (a hang a szubjektív nézőpontot helyettesíti) és a szereplő arcának közelijével, vagy éppen a monológot mondó színész megmutatásával megoldható, hanem az ekképp közölt tartalom képi szimbolizációban való megkettőzésének – és ekképp „filmivé” tételének – sikerességéről. Érdekes ilyen szempontból a Shakespeare-i monológok eltérő paradigmákat

⁴⁹ Ld. erről bővebben Alan Walworth (2002. 66–94) tanulmányát, amely Godard filmjét pszichoanalitikus eszközökkel, a história-hisztéria (ez utóbbi mint a történelmileg meghatározott szerep elleni néma lázadás) vonatkozásában szemléli.

⁵⁰ Ld. Ropars-Wuilleumier 1990. „A filmes írásmód (écriture) az irodalom felnagyított, deformált és sokszorosított képét adja vissza”, „a sötétkamra szerepét játssza”(12–25). Bresson adaptációja, ironikus módon, épp az irodalmi alkotást pszichológiai árnyaltságában fölülmúlva cáfolja Bluestone határozott szkepszisét a film elvont tartalmi kifejezőképességére vonatkozóan, ami annál is meglepőbb, mert a film legalább öt évvel megelőzte Bluestone könyvének megjelenését. Nem meglepő módon, Bluestone tételeinek igazolására szinte kivétel nélkül (a *Bovaryné* az egyetlen kivétel) angolszász irodalmi alkotásokat, 19. századi regényeket (az *Üvöltő Szeleket*, a *Büszkeség és Balítéletet*, az *Érik a gyümölcsöt* stb.) elemzi, mindegyiknek hollywoodi változatát, a *Bovaryné* Minelli-féle produkcióját (megfelelkezve az azt megelőző Renoir-változatról).

képviselő filmes reprezentációit összehasonlítani. Olivier klasszikus *Hamlet*-adaptációja (1948) felváltva él a monológ és a soliloquy eljárásaival, ez utóbbi fokozatosan válik dominánssá, mintegy a gyanakvás és a kényszerképzetek-okozta magány elhatalmasodását hangsúlyozva, amelyet a tágas, perspektivikus, labirintikus terek, a tenger morajló hullámai is visszatükröznek. Welles expresszionista *Macbeth*-jében a soliloquy dominál, a színpadi teret szegélyező fekete papírmásé-szklák és Macbeth-Welles fekete szakáll-keretezte arca nagyközeljei és szupernagyközeljei mint lelki tájak szimbolikusan megkettőzik tépelődéseit. Ezzel szemben Richardson *Hamlet*jéből teljesen hiányoznak a soliloquy-k: a szereplő ironikus, szinte nyegle hangszíne, kihívó ki-kínézése a képből a „dühös fiatalok” szociális, nemzedéki kritikáját modellálják, valamint a magában beszélő, nézeteit dühödten, nyíltan proklamáló, a társadalom peremére szorult „őrült fiatal” típusát formázzák meg. A filmekben e jelenetek mimézisként, a szereplő megmutatkozásaként vesznek részt, az egyetlen feltételezett nézőpont a kamera mögött elhelyezkedő „nagy ceremóniamesteré”, „nagy vizionáriusé”, az „odaértett” narrátoré.

Az *Egy falusi plébános naplója* igazolta, hogy a monologikus elbeszélő formák – életrajzok, naplók, vallomások, emlékiratok – szintén próbára teszik az adaptáció kreatív nézőpont/narrátori hang használatát. E csoport legextrémebb változatában – és ezt képviseli Proust *Az eltűnt idő nyomában*ja – az irodalmi mű írója, narrátora és szereplője egybeesik, illetve, Genette elemzése szerint, nagyon kis – a narráció idejébeli – eltérés van köztük. Ez a rés mindvégig megmarad, csak a végén, „az igazság megtalálásakor” zárkózik fel mindhárom nézőpont. Hasonlóképpen „éri be” egymást a szereplői, narrátori és írói nézőpont a *Sátántangó* végén, amikor is a doktor az olvasott narráció eredeteként azonosítódik, illetve a narráció fikcióként lelepleződik. Tarr Béla filmjében ezt az ablak beszegezésének szimbolikus tette emeli ki: a fizikai valóság rögzítésének, *a külső képeknek a helyét a képzelet és memória belső képei veszik át.*

A hármas, majdnem egybeeső nézőpontban, és nem az időbeli utazás filmes technikai reprodukciójában rejlik Proust regénye adaptációjának kulcsa: Raul Ruíz előző fejezetben elemzett filmjének az érdeme épp az, hogy ezt a majdnem egybeeső nézőpontot sikerül modellálnia úgy, hogy a főszereplő Marcel mellé/mögé helyezi a kamerát, egyszerre láttatva őt és azt, amit lát. Mindezt harmóniában a prousti narrátori kóddal, az „à coté”-val. Természetesen, az adaptációt számos más aspektus – a mű metadiegetikus, autodiegetikus, pszeudodiegetikus (tulajdonképpen Marcel emlékeiről van szó, nem tulajdonképpeni cselekményről) volta – is problematikussá teszi. Genette a mű paradoxonát a mindentudó narrátor és az egyes szám első személy egyidejűségében látja, ami saját logikáját rendíti

meg, tehát ilyen értelemben *Az eltűnt idő...* nem is regény, hanem a kommentár önkényes eluralkodása a történet fölött. Ez az erőteljes szerzői jelenlét, fokalizáció (mint érzelmi, tudásbeli, esztétikai nézőpontok komplex összessége) az, ami nem adaptálható, legfeljebb tematizálható, modellálható, és amely, extrém példaként, az adaptációk egyik sarkalatos, a „ki a szerző?” kérdését is előtérbe helyezi.

2.5. KI A SZERZŐ?

Már a bevezetőben szó esett arról, hogy a 90-es évektől számos film – adaptáció, áladaptáció vagy önreflexív opusz – kapcsolódik be az adaptációk újabb diszkurzusába azáltal, hogy magát az adaptációs, vagy pedig az írói alkotó folyamatot választja témájául. A szakirodalom ezt a filmtípust „írói filmekként”⁵¹ kategorizálja, akaratlanul is felidézve a kifejezés korábbi, eltérő filmtörténeti kontextusait: az 1913-14-es *Autorenfilm* („szerzői film”) megnevezés a film irodalmi szerzők által biztosított kulturális/művészeti státuszának fedőneve még. Astruc „kameratöltőtoll” elve már csak metaforikusan utal az írói tevékenységre, amennyiben azt a rendező eredeti kéznyomával kapcsolja össze, ezáltal megelőlegezve az Agnes Varda-féle *cinécriture* terminust, illetve előkészítve a terepet az ötvenes évek „szerzők politikájához”, amely a rendező munkáját az író és producer fölé rendelt tevékenységként értékelte. Az ötvenes évek végétől, az Új Hullámban kiteljesedve az írók maguk készítenek filmeket (Cocteau és Marguerite Duras esete), a rendezők maguk írják szöveggönyveiket, vagy pedig hivatásos írókra (Cocteau, Jacques Prévert, Duras, Robbe-Grillet stb) bízák azt. Sőt, a Resnais-féle *cine-roman* kifejezés önálló irodalmi alkotásokra (nem pedig utasításokat tartalmazó írói szöveggönyvekre) vonatkozott: az írói és rendezői alkotói tevékenység metaforikus megfeleltetése mellett annak szimultaneitását is kifejezte, ezáltal kizárva mindenféle, az irodalmi szöveg történeti elsőbbségéből következő hierarchiának a lehetőségét is: leggyakrabban a könyvek publikálása és a filmek bemutatása egybeesett. Marie-Claire Ropars szellemesen jegyzi meg, hogy viszont az irodalmi alkotásként elvetélt, írói szöveggönyvek filmként születtek meg (1970). Ez a megközelítés csak látszólag mond ellent Duras adaptációértelmezésének, amely az

⁵¹ Ld. erről Paul Arthur 2005. 331—340. Az újabb „írói filmek” közül megemlíthető még: Woody Allen *Agyament Harry* (1999), a *Lolita* (Adrian Lyne, 1997), az *Egy kapcsolat vége* (Neil Jordan, 1999), a *Mielőtt leszáll az éj* (Julian Schnabel, 2000), a már említett *Adaptáció* (2003), Mike Leigh: *Topsy-Turvy* (1999), magyar viszonylatban pedig Makk Károly *A játékos* (1997).

adaptációt az irodalmi forrás destrukciója árán születő konstrukcióként tételezi: ez a vérengzés ugyanis a garantálja az "olvasás helyének" születését.

Az Új Hullám egyben az adaptáció kérdését mindeddig legkövetkezetesebben, saját elméleti és ideológiai előfeltevéseibe szervesen beépítő filmelméleti projekt is. A *Querelle de l'adaptation* Bazin megengedőbb, az adaptációban általában az irodalmat a közönséggel összekötő csatornát látó, az adaptációkat hűségük alapján értékelő diszkurzusa és Truffaut radikális, az úgynevezett „minőségi”, az eredetit „kreatívan” deformáló adaptációkat és azok ünnepezt szövegkönyvírói elleni támadásai mentén körvonalazódik.⁵² A francia klasszikus, realista irodalom átmentésének hagyományával szembeni, Robert Stam által „proto-posztmodernként” értékel⁵³ gesztusként az Új Hullám rendezői, mintegy a tömegkultúrával való affinitás gesztusaként, nem kanonizált írók műveiből készítették B-kategóriájú filmeket.

A „filmírás” és a szerzőség ezen sajátos viszonyát Barthes szerző és író társadalmi szerepét összehasonlító gondolatmenete világítja meg: míg az előbbi egy (társadalmi, intézményes, kulturális) funkciót tölt be, az utóbbi konkrét tevékenységet végez, az *ír* ige az ő esetében tranzitív. A szerző feloldódik művében, amelynek technikai aspektusáért (kompozíció, stílus, műfaj stb.) felelős, és amelyet a társadalom szakralizál, noha az nem tisztázza, hanem elrejt a kétértelműségeket. Az író ezzel szemben a nyelvet nem önmagáért, hanem a célt – a kétértelműség tisztázását – szolgáló eszközként tekinti. Mivel pedig ennek a nyelvnek nincsenek társadalmilag bejáratott hagyományos csatornái, ezért az író azt nyújtja a társadalomnak, amit az nem kér tőle, a gondolat azonnali, közvetlen kifejezése, visszatartatlansága és a társadalom fásultsága közti feszültséget. Éppen ezért, paradox módon, provokatív nyelve, főként motívumaiban, sokkal egyénibb, mint a szerzőé, amelyet az intézmények normalizáltak, így csak bizonyos intézmények keretében, egyetemi és kutatói körökben talál értőkre. Barthes tehát egyértelműen az ideológus, az írást manifesztumként, politikai tettként, kritikai gyakorlatként tekintő értelmiségi profilját rajzolja meg, hozzátéve, hogy a két instancia ritkán jelentkezik tiszta formában: az értelmiségi (a kortárs, 50-es, 60-as évekbeli) a kettőt összebékítve a *szerző-író fattyú típusát* képviseli (185—193).

Mi sem szemlélteti ezt az elvet jobban, mint az Új Hullám filmjei, amelyek egyszerre viselik magukon szerző-rendezőjük mise-en-scène-ben érvényesülő kéznyomát,

⁵² Ld. Bazin *A nyitott filmművészetért. Az átdolgozás védelmében* (1999, 90—92), *Adaptation, or the Cinema as Digest* (1948) és Truffaut *Une certaine tendance dans le cinéma Français* (1954).

⁵³ Ld. Stam 2005b, 255.

illetve működnek a (film)író-rendező politikai, ideológiai és aktuális filmes diszkurzusra vonatkozó manifesztumaként. A „szerzők politikájának” neoromantikus, a rendezőt a film alkotói folyamata, azaz az író és producer fölé rendelő, az irodalmi hagyományról (és annak szerzőjéről) leválasztó elve az *írás* mint kritika, rendezői ideológia aktualitásával társult. A *mise-en-scène* annyiban írás, amennyiben – amint azt Kovács András Bálint is megállapítja – „a filmrendező esztétikai és morális önállóságát” hirdeti: így Godard mondása, miszerint a „kocsizás erkölcsi kérdés” (Foucault „az írás erkölcsi kérdés” kijelentésével összhangban), elsősorban a *filmíró szöveg és az irodalmi szöveg* esztétikai függetlenségének megállapítása (2005. 236). Nem véletlen, hogy mindez A *Megvetésben* (Jean-Luc Godard, 1963) egy adaptáció író-forgatókönyvíró-rendező viszonyát szemléltető szituációjában, egyfajta „újhullámos” allegóriaként tematizálódik. Már a kezdő beállításban leleplezett kocsizás a történetbe való belefeledkezés elleni kiszólás, amely a *filmes írást* láthatóvá teszi. Ezzel egyidőben Godard szerzői hangja – meganarrátorként – a színészek (nem pedig a szereplők) neveit sorolja, ezáltal is az illúzió ellenében hatva. A mottó aztán végképp eloszlatja minden kételyünket: „A mozi olyan világgal helyettesíti a tekintetünket, amely összhangban van vágóinkkal. A *Megvetés* ennek a világnak a története.” Az egész filmet a szubjektív beállítások teljes hiánya jellemzi, összhangban a nézőpont mint attitűd megközelítéssel, amely Edward Branigan nézőpont-típológiájában a szerző „extrém szubjektivitásának” példája: a szerző (Godard esetében nemcsak valóságértelmező, hanem „filmpolitikai”) attitűdje az egész történet morális tartalmát meghatározza (1984. 5–9). Godard filmjében a szereplők allegorikus bábokként járnak-kelelnek, mindenikük egy-egy elvet képviselve az adaptáció sakkjátékában, amely szerző-rendező-producer-író filmbeli viszonyát sarkítva jeleníti meg. Magát a cselekményt – az *Odüsszeia* adaptációja körüli hatalmi harcot, amely kivetül az író magánéletére is – az újra és újra felmerülő „Ki a szerző?” kérdés tagolja. Fritz Lang ikonikus figurája az avantgarde korszak szerző-rendezőjeként, az amerikai producer Prokosch „igen vagy nem” elvével, „a görög istenek érzéseit tökéletesen megértve” próbál úrrá lenni a szituáción, míg az író (Michel Piccoli) szövegének elkészülésétől válik függővé az adaptáció terve. Az adaptációs folyamat mindhárom tényezőjének más (a filmtörténet három fontos paradigmáját metaforikusan képviselő) nyelv az anyanyelve – német, francia és angol –, Fritz Lang, a szerző-rendező lévén az, (a szerzők politikájának megfelelően) aki mindegyikük nyelvén beszélve *kommunikál* velük és szabályozza a közöttük létrejövő kommunikációt. A többiek beszédének mechanikus, unott, Francesca általi *fordítása* az adaptáció – a szakirodalomban oly gyakori – metaforájaként tematizálódik. Lang

értelmezése, mely szerint az *Odüsszeia* „a körülmények, az istenek elleni harc”, vagyis a hagyományokhoz való alkalmazkodás, *adaptáció* megtagadásának története, egyben egy irodalmi, filmes narratív és produkciós hagyománnyal szembeni ellenállás kifejeződése is. Ő Godard, a szerző-rendező filmbeli alter-egója, és nem véletlen, hogy a film végén egyetlen megmaradt hősként, Odüsszeuszként, az ő kamera-szeme kémleli a tenger végtelenségét.⁵⁴ Odüsszeusz története ekképp a film már eleve allegorikus szövegét írja fölül. Paul, az író emblematisz figurája Odüsszeuszként elbukik: a producer által szabott körülményekhez való alkalmazkodásával felesége megvetését vívja ki, és ezáltal elveszíti őt.⁵⁵ A párhuzamot az Odüsszeiával számos részlet kiemeli: a kapcsolatáról vitázó Paul és Camille mint modern Odüsszeusz és Pénélopé, görögös tunikát formázó fürdőlepedőt viselnek, Camille azzal vádolja férjét, hogy nem védi meg őt Prokosch („a kérő”) tolatkodó udvarlásától. Ezzel szemben ő válik a körülmények elleni lázadás másik ügynökévé Lang mellett: Lang könyvét olvasva, a tragédia definíciójával önmaga végétét *írja elő*. Az önmagát író és megmutató film kellékeiként szerepelnek a filmváros (a Cinecittá) díszletei, az amerikai szerző-filmrendezők, Hawks és Hitchcock filmjeinek plakátjai, valamint a filmezés jelenetei. Godard olyan szerzői filmet készített az adaptációról, amellyel saját filmjének az Alberto Moravia-regényhez való viszonyát is tematizálta. A cím ugyanis Godard Moravia regénye iránti megvetésére is vonatkozik, ugyanis azt olcsónak, régimódinak, noha szituációit modernnek tekintette.⁵⁶ A *Megvetés* nem egyszerűen film a filmben, hanem adaptáció az adaptációban, amelynek sokrétű, lineárisan és horizontálisan egyaránt kiterjedt intertextuális hálójá, képi telítettsége egy, végtelen értelmezésre (olvasásra) nyitott struktúrát határoz meg. Az olvasói tevékenység eme felértékelését szemlélteti Godard *Lear király*-adaptációjának (*King Lear*, 1987 – az eredetit állítólag nem is olvasta, hanem egyenesen filmre „írta”) kritikájában elterjedt szellemes szójáték: *Le roi lire*.

Godardnak a *Megvetés*ben tematizált auctori figurája – úgy tűnik – összekötő kapocsként működik az Új Hullám és a posztmodern *author és auteur* viszonyát újrameghatározó adaptáció-diszkurzusai között. A 90-es évek adaptációi ugyanis gyakran

⁵⁴ Stam figyelmeztet arra, hogy Godard *A megvetést* aucturista korszakában készítette, még az azzal szembehelyezkedő DzigaVertov-i periódus előtt (2005b. 289).

⁵⁵ Godard az *Odüsszeiát* a modernitás allegóriájaként magyarázza: a *Megvetés* ekképp nem más, mint a nyugati világ számkivetettjeinek, a megfeneklett modernitás túlélőinek a története (1968. 201).

⁵⁶ Ld. a regény és a film Robert Stam általi, kimerítő összehasonlító elemzését (2005b. 179–299).

tükrözik az author (író) rituális feláldozását, asszimilációját az auteuri (szerző-rendezői) pozíció megerősítése végett. Kenneth Branagh pályája példázza a legkirívóbban ezt az esetet: amint azt Courtney Lehmann is hangsúlyozza, az ír Branagh identitását „Shakespeare nevében” keresi, miközben filmjei „állhatatosan termelik az auteuri létre mint üzletre összpontosító paratextusokat” (2002. 165). Ezáltal pedig Shakespeare-adaptációi a posztmodern és posztkoloniális, nemzeti és populáris egyedi konfrontációját valósítják meg, ami egyben Branagh rendező és színész-szerepeinek egymáshoz viszonyított diszkontinuitását is meghatározza.

Az *auteur* „posztmodern testének” eme adaptációbeli megjelenítésével párhuzamosan léteznek a 90-es években a már említett, az író (author) megjelenítő filmek. A kanonikus írók testet öltése, műveiknek felidézése korántsem valami új elitizmus jeleként értelmezendő, hanem a gazdasági érdekeknek feláldozott alkotó rituális halálát modellálja: annak vagyunk tanúi, hogyan az író-szerző *filmmé írja, és ezáltal megszünteti önmagát*. Barthes elve a „szerző haláláról” sohasem volt aktuálisabb: a szereplőként „tematizált” író halála óriási befogadó, néző-olvasó tömeget mozgósít. E korszak filmjeinek meglehetősen színes vonulatában felismerhető egyik tendencia a filmet mint a „magas” irodalmi értékekbe „új életet lehellő”, azokat – Bazin és Benjamin optimizmusának megfelelően – tömegkulturális közegben érvényesítő partnerként, a másik pedig egyes írók életművének „szubtextusait” feltáró cinkosként értékeli. A két irányvonal azonban leggyakrabban összefonódik, amint azt a korszak két jellegzetes filmje, a *Szerelmes Shakespeare* (1998) és a *Sade Márki Játékai – Quills* (Philip Kaufman, 2000) is példázza: az írói alkotómunka szubtextusai (életrajzi „titkai”) a tömegkulturális „vérkeringésbe” való bekerülés, egyszóval a továbbélés feltételei. (A *Quills*re ez különösen igaz: a bezárt író – metaforikusan – az írás, illetve kicsempészett kéziratainak megjelenése tartja életben). Ennek természetesen a fordítottja is igaz: az írói kreativitás kulisszáinak (az inspiráció hiányának, külső és belső feltételek feszültségének, a meg nem értettségnek stb.) megmutatásával a film/adaptáció egyfajta kulturális tökét szerez magának. Ez utóbbi mechanizmussal kapcsolatos az adaptáció „parazita-voltának” – az írói-alkotói integritás, a műalkotás „egyedisége” aurájából való „táplálkozás” – vádja, amelyet úgy háríthatunk, hogy a két tendenciát (az irodalmi érték átmentését és a film kulturális „felemelkedését”) egyidejű komplementaritásában szemléljük. A *Szerelmes Shakespeare* mindezt bravúrosan tematizálja, és ezt már a cím kettős hívószava is szemlélteti: Shakespeare rendkívül tág közönséghez jut el az ekként beharangozott *szerelmesfilm* által, amely viszont az írói „magas kulturális” márkanévvel szublimálódik.

Ahogy egy kritikus szellemesen megjegyezte, a *Szerelmes Shakespeare* a *Shakespeare iránti megújult szerelemmel* együtt szerez tőkét magának. Ugyanakkor a szerelem és az írás/alkotás kölcsönös feltételezettségét tematizálja: a film elején tematizált impotencia-állapot mindkettő hiányára utal és pénzügyi csőddel jár együtt.⁵⁷ A film maga áladaptáció, amennyiben nem Shakespeare *Rómeó és Júliá*jának, hanem egy másik író – Tom Stoppard posztmodern drámaíró – bravúros szövegkönyvének adaptációja. Stoppard pedig – a műalkotás és szerzője autoritását, autonómiáját, zárt egyediségét tagadó gesztusként – valóban szöveggé konvertálja Shakespeare remekművét azáltal, hogy azt egy tágabb szövegbe, szociális-társadalmi-kulturális kontextusba, intertextuális hálóba helyezi. Ebben a szövegben a drámaíró Shakespeare csupán *egy tényező*, és nem egy, azon kívül elhelyezkedő, annak integritását meghatározó *eredet*, azaz *szerző*. Ezáltal egyben az *író* és *szerző* egyik alapvető különbsége is körvonalazódik: az előbbi a szöveget belülről, annak részeként, folyamatként szervezi, míg a szerző külső, a 18-19. századi irodalmi intézmény diszkurzusa által szentesített tényezőként lezárja azt és ezáltal műalkotássá teszi. A *Szerelmes Shakespeare* és a 90-es évek írói filmjei azáltal, hogy az írói alkotói tevékenységet folyamatként megjelenítik, egyrészt a műalkotás múltbeli, lezárt voltát mint a film eredetét érvénytelenítik, másrészt pedig az ekképp megteremtett időbeli szimultaneitás illúziójával *író* és *szerző* hierarchikus viszonyát is megszüntetik.

A szöveg – amint azt Joachim Paech is megállapítja – abban hasonlít a műalkotáshoz, hogy a forma relatív stabilitásával rendelkezik, viszont ki van téve a transzformáció folyamatainak, az intertextualitásnak, amely megszünteti a műalkotás integritását. A film textuális rendszere nem eleve adott, hanem virtuális, amely destrukció és rekonstrukció által, vetítés közben konstituálódik, intézményes, kulturális stb.kódok és szubkódok által artikulálva (műfaji, stílusbeli, szerzői), bevonva a nézőt a szöveg rendszerébe. Ennek megfelelően mindig az összes lehetséges szövegek ideális és nyitott teljességével van dolgunk, amely sohasem jelenti minden aktuális szöveg egészét vagy összességét (1998. 5—7). Így a címben szereplő szerzőnév csupán egy a film számtalan idézeteiből – ezt a jelenséget példázzák még sarkítottabban az olyan adaptációcímek, mint a *Bram Stoker's Dracula* (Francis Ford Coppola), a *Mary Shelley's Frankenstein* (Kenneth Branagh), *Shakespeare's Romeo+ Juliet* (Baz Luhrmann).

A *Szerelmes Shakespeare* az adaptációs hűségelleni manifesztum is egyben, amely – maga is szöveggént – az abszolút irodalmi kánon megszűnését tematizálja,

⁵⁷ Ld. erről még Courtney Lehmann 2002. 213—233.

megnyitva a szöveget az állandó újrértelmezések felé, és bekapcsolódva az adaptációkat újraértékelő diszkurzusba. Nem véletlen, sőt, mondhatni szimptomatikus a Shakespeare-adaptációk szubverzív vonulatának megerősödése, amelyhez egy, szintén a 90-es évektől óriására duzzadó szakirodalom nyújt elméleti háttérrel. Ennek értékelése már önmagában egy értekezés tárgya lehetne. Ahogy annak idején a klasszikus Shakespeare-adaptációk és a hűségelvű kritika az irodalmi műalkotás státuszát erősítő tényezőkként működtek együtt, a 90-es évektől az adaptációk és diszkurzusaik annak lerombolására fognak össze. E szubverzív legelterjedtebb módjai a Shakespeare-drámák műfajfilmes átdolgozása (lásd Kenneth Branagh adaptációit), kreatív, a hangsúlyokat átrendező „újrírása” (a szintén Stoppard írta és rendezte *Rozencrantz és Guildenstern halott* esetében), illetve a Shakespeare-i életmű kulturális kontextusának a film tömegkulturális, intézményes sajátosságaiban való tükröztetése. Ez a tendencia természetesen szorosan összefügg a Shakespeare-kutatás újabb vonulatával, amely többek közt éppen Shakespeare abszolút, ikonikus szerzőségének dekonstrukciójára épül. Ugyanis életműve éppen hogy ellenállni látszik mendenféle, szerzősége utaló meghatározásnak: aligha volt lehetősége felügyelni kéziratai kiadásának akár egyetlen mozzanatát is, és neve szinte soha nem jelent meg a címlapon, kivéve, ha – az előző kiadás sikerén felbuzdulva – ettől a kiadó anyagi hasznot remélt. A színjátékok kizárólagos tulajdonosa az azt megjelenítő társulat, illetve később a kiadó volt, amennyiben a szöveg megjelenésre méltónak találtatott. Mindezeket az instanciákat megelőzően azonban drámái félirodalmi nyersanyagoknak számítottak, (a filmes forgatókönyv státuszához hasonlóan), amelyek a színházi megjelenítés (lásd: értelmezés) nélkül nem is léteztek. *Shakespeare mester* egyszerűen csak *írója* ezeknek a szövegeknek, amelyek létrehozásában szerepe nem a szerzői *intencióban*, sem *invencióban*, hanem az *intervencióban* konkretizálódik, amely viszont egyfajta behatolás az eleve adott nyelvi és diszkurzusbeli lehetőségek eszköztárába. Az író sohasem könyvet ír, hanem kéziratot, a könyv maga számos egyéb intézmény – cenzor, szerkesztő, kiadó, nyomda stb. – együttműködésének kontextuális hálójában születik, amely maga is része a mindenkorai értelmezéseknek. A *Shakespeare in Love* érdeme, hogy ezt a jelenséget témájává teszi, annak mechanizmusaira számos – néha csak a „beavatott” néző számára látható, diszkrét jelekkel utalva: így például a dráma előadását „reklámozó”, a szél által tovasodort röplapon *nem szerepel* Shakespeare neve. Amint arra Courtney Lehmann is rámutat, az író-author halálára plasztikus utalás történik a film végén, a Rómeó és Júlia bemutatójának zárójelenetében, amikor a Dajka a közönségből, nem bírva uralkodni magán, Júliát ismételve felkiált: „Halott!”” Ugyanakkor, teszi hozzá Lehmann, *Will Mester*

neve (mint végakaratot és akaratot egyaránt jelentő szó) az író állhatatos visszatérését is ígéri. Ugyanis Shakespeare nem csupán az *Author*, hanem egyre inkább az *Other*, vagyis a nézői vágy tárgya (232).

Akárcsak a Shakespeare alkotómunkáját szabályozó intézményrendszer, a film esetében is a produkció kolektív, technikai módja már eleve ellentmond az irodalmi műalkotás szerzői autoritás-meghatározta autonómiájának, amelynek egységét és egyediségét a hűségelv mint tabut védelmezi. Egyszerűen arról van szó, hogy a művek fölötti hatalom természete megváltozik: a sokszorosításban maga az egyediség oldódik fel. A késő reneszánsz és a kortárs tömegkultúra analógiája a szerző *anonimitását* egyfajta – a vizuális médiumok kizárólagos dominanciája által meghatározott, McLuhan által már jóval korábban leírt – *oralitásban* való feloldódásként láttatja. Ezt példázzák a „láttam a *Bovarynét*”, „A *Bovaryné* megy a moziban/a tévében” vagy „Idén a *Bovaryné* Oscart kapott” jellegű kijelentések. Ezt a szerző iránti közönyt kiválón – magát a narrátori hangot idézőjellel *elidegenítve* – szemlélteti Beckett egyik frappáns mondása: „'Mit számít, hogy ki beszél' mondta valaki 'mit számít, hogy ki beszél'”.

Áthidaló megoldásként a Barthes és Foucault által egyaránt javasolt *szerző-funkció* kínálkozik, amely nem az egyes szövegek integritásáért, hanem a szövegek közti kapcsolat létrehozásáért felelős azáltal, hogy nevének állandó jelenlétével egy diszkurzív „készlet” (*discursive set*) működését, egy adott társadalom és kultúrábeli körforgását, státuszát határozza meg.⁵⁸ A szerző-funkció egy intertextuális háló kohéziós elve, amelynek a konkrét műveken kívül azok mindenkori értelmezései, más szövegekkel való intertextuális kapcsolatai a csomópontjai. Az adaptáció esetében két szerző-funkció találkozása az intertextuális és intermediális kapcsolatok komplexitását, és egyben az olvasó-néző-funkció felértékelődését vonja maga után. Az író-szerző filmbeli megjelenítése természetesen felfogható úgy is, mint a *képolvasásra való felszólítás*. Az azonban már kevés adaptációról mondható el – és ez a *Sátántangó* esete – hogy író és rendező egyenrangú szerzőkként járulnak hozzá a film jelentéstartalmainak létrehozásához, amelyek egy szisztematikus képi szimbolika által válnak hozzáférhetővé az olvasó-néző számára.

⁵⁸ Ld. Roland Barthes 1993. 186. és Michel Foucault 1991a. 107–112. James Goodwin Kuroszavára alkalmazza a kifejezést a japán rendező alkotásainak intertextualitását elemző könyvében.

2.6. KÉPOLVASÁS (1): Kronotoposzok és képi sémák a *Sátántangóban*

A tér képzeze majdnem mindig a tétlenséghez kötött.(...)
A helyesen értett tér nyílások, körforgások és áthatások játékát foglalja magában.
(André Masson)

Seymour Chatman az irodalom és vizuális, nemverbális alkotások (festmények, képregények, filmek) olvasása közti különbséget az *olvasás* és *kiolvasás* igékkel szemlélteti: míg az előbbi lineáris folyamatot jelöl, az utóbbi a kódok megfejtését, felfejtését, a szöveg-szövevből való kiemelését hangsúlyozza: ezáltal a felszíni olvasás szintjéről egy mélyebb narratív szintre kerülünk. Ily módon a *kiolvasás* „szintközöttséget” (*interlevel*), míg az egyszerű *olvasás* „szinten belüliséget” (*intralevel*) jelent (1978. 41). Az adaptációnak, mint „irodalom és film közötti” vizuális szövegnek az értelmezése nem szorítkozhat csupán a strukturalista szövegnyelvészet fentebb részletezett jelentésszintjeire, grammatikájára, ellentétpárjaira, intertextualitás-fogalmára, vagy az irodalmi narratológia elveire, hanem csakis a másik, a vizuális művészetek jelentéseit, narrativitását feltáró hagyománnyal együtt lehet teljes. A festmények, képregények és egyéb vizuális alkotások narratív kompetenciáját éppen „kiolvashatóságuk”, nemcsak térben, hanem időben is kibontakozó jelentésük szemlélteti:⁵⁹ ekképp *a tér idővé oldódik*, miközben maga az időbeliség a vizuális alkotás kompozíciójában, struktúrájában *tériesül*. A bahtyini *kronotoposz* irodalmi-művészeti fogalma, mint a tér-és időbeli ismérvek konkrét, tartalmas egysége, kiválóan fedi ezt a jelenséget: az idő-koncentrátum formává válik, a tér pedig időfolyamattá táguul, tér és idő egymásban tükröződik. Az idő tulajdonságait a tér tárja föl, a tér viszont az időn mérettetik meg és töltődik fel tartalommal. Ilyen értelemben tipikus kronotopikus – irodalmi és vizuális művészeti – formák *a ház, a küszöb, az utca, az út, a folyóvíz*, amelyekhez (Bahtyin a kalandregények példáját hozza) olyan narratív kategóriák rendelhetők, mint „idegen világ”, „közélet”, „véletlen”, „találkozás”, „a kaland ideje” (amely egyfajta absztrakt térbeli intenzitásként jelentkezik).⁶⁰

A film kronotopikus volta a prefilmius (demonstratív, megmutató) és a posztfilmius (narratív, vágással megvalósított, elbeszélő) – André Gaudreault terminusai értelmében (1989) – fázisban egyaránt tettenérhető. A kamera által rögzített, a posztfilmius technikai kezelés előtti, egyes kép önmagában hordozhatja a fentebb felsorolt kronotopikus formákat, amelyek az események idejének és terének egymásban való tükröződését tárják

⁵⁹ A képek „olvasásáról” lásd még H.G. Gadamer 1994. 157—168. és 1997. 274—285.

⁶⁰ Ld. erről bővebben Wolfgang Kempnek Giotto festészetének kronotoposzait elemző könyvében (2003)

fel. A narratív fázisban pedig a képi tér egyszerre oldódik idővé a vágás, montázs által, amely viszont az általa kialakított filmbeli tér struktúrájában anyagiassul. A kronotopikus formák irodalmi és vizuális narrációban egyaránt kiválóan alkalmasak a szociális-történelmi makrokontextus tükrözésére: Giotto például a ház kronotoposzában a törvénytelen gyerekre vonatkozó szociális kódot szemlélteti többek között (Kemp, 2003. 63—72).

Peter Hitchcock Richardson *A hosszútávfutó magányosságát* (1962) elemezve hasonló funkciót tulajdonít a – már a cím által jelzett – kronotopikus formának: a magányos szaladás mint szimbolikus cselekvés a tehetetlenség, a peremre szorultság, a börtön zárt terét úttá, idővé oldja (2004. 326—342). Az út kronotoposzában a cselekményidő térré strukturálódik, a tér pedig kiterjed, idővé válik (amelyet a „hosszútáv” jelző is megerősít). Már a film kezdő jelenete utal e kronotopikus egységre, látjuk Colint, amint szalad a tájjal szemben, mintha – Peter Hitchcock siet megjegyezni – egy „antropológiai nyomozás” tanúi lennének (328). Colin szaladás közben idézi fel múltját, a „futás ideje egyszerre Coliné és a narratíváé”. A hosszútávfutás mint filmbeli téma és társadalmi attitűd (mindig elszaladni a törvény képviselői elől, a szaladás a szabadság garanciája) a film kronotopikus képi világában egymásra tevődik és egymást értelmezi, Sillitoe regényének adekvát adaptációjaként. A kronotoposz a regényt, a filmet és az adott társadalmi valóságot mint kontextust egyaránt tükrözi, így az adaptáció szerepét sem az eredetihez való hűség, illetve a valóság közvetett dokumentálásában látatja, hanem egy erőteljesen szociális töltetű narratíva jelentéseinek adekvát filmi ábrázolásában, kronotopikus szimbolizációjában. A tér-idő egység nem egyszerűen a történeteket autentifikáló közeg, hanem a „dühös ifjak” politikai manifesztójának szimbolikus lenyomataként működik. Hasonlóképpen, Tarr *Sátántangójában* a transzparens, dokumentumfilmes látásmódot tükröző kép és a néző közé egy kronotopikus réteg ékelődik, amely a film szimbolikus (sokak szerint mitikus) jelentéseit hordozza. A 70-es, 80-as évek magyar dokumentarista szociodrámaíróinak szűkös tere (panellakások) még a feszült situációk cselekményidőt és filmidőt közelítő rezonanciafelülete, itt azonban maga a tétlenség, a tehetetlenség oldódik térré és minimális, monoton ismétlődések idejévé.

Krasznahorkai regényének sajátos „topográfiájáról”, tér-idő ábrázolásáról, mágikus realizmusáról, és annak Tarr Béla általi, filmes „univerzumma” való újramodellálásáról

már számos tanulmány érkekezett.⁶¹ A fentebb elhangzottak értelmében, a regény tér-idő koordinátái film(kép)beli kronotopikus ábrázolásának, és ezáltal állandó, vizuális jelrendszerként való kiolvashatóságának kérdése magától értetődően merül fel az adaptáció esetében. A regény sajátos ritmusát a narráció és a leírás „élethalálharca” adja: a változatos nézőpontokat követő narráció időbelisége minduntalan *stázisba*, a végnélküli leírások tériesített, megállított pillanatába torkollik, majd váratlanul, szinte meglepetésszerűen továbbfolyik. A banális, minimális történetek, alig-cselekvések mindennapisága, a céltalan téblábolás narrációja a tárgyak világa jól megszervezett rendjének leírásaiban kiváltságos, misztikus és mitikus pillanattá sűrűsodik, hogy aztán éppen ez a tárgyi világ – mintegy az emberi letargiát ellenpontosozva – támadjon fel hirtelen ellene: az egész konyha „elindul, mint egy autó”, „dühösen egymásnak rontanak a csűr, a kert, a sár, a sötét”. A letargikus, cselekvésképtelen, illetve szemlélődő (Futaki és a doktor esete) létmódot egy szüntelenül mozgásban levő tárgyi világ és természet ellenpontoszza: a szüntelenül zuhogó eső, amely a földet iszappá oldja, „a mozdulatlant lebegővé, a mozgót bénává teszi”, amelynek következtében az országút olyanná válik, „mint egy sejtelmesen ringó, veszteglő hajó egy egész világnyi iszap közepén”. Az idővé *cseppfolyósodott tér* ott hőmpölyög a telep, a házak, bennük a statikus pontok, *figyelők* (a doktor), *szemlélődők* (Futaki) vagy *leskelődők* (Halicsné) előtt, akik csak nézik, „hogy telik a kurva élet.” Az út mint képi séma az idődimenziót állítja előtérbe, általában a mozgó megfigyelő (az úton levő) metaforájaként, a *Sátántangó* esetében azonban leginkább visszafordíthatatlan folyamatszerűségében: ez a tovafoyló, a vándort, az úton levőt visszatartó út inkább a folyóval (mint a mozgó idő metaforájával) mutat rokonságot, amelynek jellemzője, hogy *siet, tovatűnik, folyik, soha nem marad*. Míg a regény kijelöli a cselekmény térbeli koordinátáit – a süllyedésnek indult Magyarország területe, Alföld, Hochmeiss dűlő, Kerekes tanya, Pósteleki dűlő, Weinkheim kastely, kocsma – Tarr Béla filmjének képi világa mindezt az *út* (mint a mozgó idő és a mozgó megfigyelő metaforája) és a *ház* (a telep, a kocsma, mint a passzív megfigyelő, szemlélődő, leskelődő metaforája) kronotoposzai köré szervezi. Az út kronotoposzában a cselekvés („úton levés”, kivonulás, menekülés) tere és ideje egymást tükrözi: a képen a végtelenül hosszú beállításokban menetelő szereplőkkel átfolyik az idő, a tér idővé oldódik, a szinte mozdulatlan képkeret azonban az időfolyamat minduntalan térbeli kompozícióvá merevíti. A ház kronotoposza egyszerre *téridő* és *időtér*: a doktor házában belső terét tagoló tárgyak mozdulatlansága, „végleges helye”, amely egyben „az optimális

⁶¹ Ld. pl. Radnóti Sándor (1988. 273–300), Vasák Benedek (2000. 187–205), Balassa Péter (1987. 59–62), Alexa Károly (1987. 70–80), Szirák Péter (1997. 78–87).

mozdulatok egész rendszerét” is meghatározza, az időnek térbeli struktúráját kölcsönöz, miközben ezen a téren is szüntelenül *átfolyik az idő*, a doktor földtörténeti olvasmányai, a meg-megmozduló tárgyak, a harangszó, a megfigyelt szimultán, külső események minduntalan léket ejtenek e struktúrán (a doktor „elmerült a hullámzó időben, s hűvösen érzékelte pontszerű létét”). A pókok mágikus aktivitása – Csipkerózsika történetét idézve – szemlélteti legérzékletesebben a történések terének és idejének egymáshoz való hasonulását: ez a cselekvés térbeli formává teszi, bebalzsamozza a mozdulatlanságot, a „megőrzés” által pedig létét időben kiterjeszti. E összetett időszerkezet – Max Imdahl megállapításával összhangban – képi szemléletessége „felülmúlja a nyelv minden ábrázoló erejét és minden szövegreferenciát is”, amennyiben a képből mint problémamegoldásból következtethetünk magára a problémafelvetésre. A kompozíció tér-idő szerkezete, az újrafelismerő látáson túl a látó látást, és a referenciaszöveg magasabb szintű megértését mozgósítja.⁶²

A filmbeli kronotoposzok mint képi sémák tulajdonképpen a nyelv azon sajátosságának analogonjai, hogy ugyanazon szónak egyszerre térbeli és időbeli jelentése lehet, a két jelentés pedig ezáltal egymás metaforájává válhat.⁶³ Krasznahorkai szövege bővelkedik az ilyen nyelvi invenciókban: „A távlat, ha szemből”, „A távlat, ha hátulról” fejezetcímek a távlatot egyszerre határozzák meg időbeli és térbeli perspektívaként, akárcsak a talányos, „ami mögöttem, az még előttem van”, többek közt a „körbejárásra” utaló kijelentés. Ez a körbejárás azonban korántsem rituális, a teret „megszentelő” aktus, hanem kiüresedett, hiábavaló mozgás, sokkal inkább „ördögi kör”, amit a filmben leginkább egy helyben toporgásként érzékelünk. A regénybeli kvázi-bibliai utalások az ígéretre („A hír, hogy jönnek”), a prófétákra (Mózesre, Jeremiásra, Jézusra), a megváltásra, a csodára (Estike „mennybemenetele”), a kivonulásra, a tanítványokra (a „hálóképző szétszóródásra”) a film képi világában mozdulatlan, életük múlását néző tehetetlenek megmozdulásának, útra kelésének, és végül a hálóz(at) tagjaiként leskelődővé válásának stázis-mobilitás-stázis (ház-út-ház) sémájává redukálódik. Ez a struktúra a címnek a kocsmajelenet kaotikus, sátáni táncrendjén átszűrt jelentését is az „oda-vissza-oda-vissza” monoton mozgás metaforájaként értelmezi.

⁶² Ld. Imdahl, 2003. 58. Imdahl Giotto üdvtörténeti eseményképeit Pszeudo-Bonaventura *Meditációi*, mint szövegreferencia tükrében értelmezi, és egészíti ki Panofsky ikonografikus-ikonológus értelmezési modelljét az egyes képek autonóm jelentésszerkezetének ikonikus szemléletmódjával.

⁶³ Pethő Ágnes ezt nevezi mediális imitációnak. (2003. 102).



„A távlat, ha hátulról”: a hamis próféták és a kivonulók útja. „A távlat, ha szemből”: a doktor visszatérésével a „kör lezárul”. A perspektivikusan ábrázolt (de végcél nélküli) út kronotoposzában tér és idő egymást tükrözi.

Vasák Benedek Balázs helyesen állapítja meg a filmről írt elemzésében, hogy a szent profán térbe való betörésére utaló mindenféle, vertikális mozgás (amelyet a regényben Estike felemelkedése példáz) hiányzik a filmből, a kamera lassú, az úton levést és a megfigyelő tekinteteket rögzítő mozgása ugyanis kizárólag horizontális vonalakból építi fel a képek terét (2000. 197—201), amelynek főtengelye a már említett *út*. Az eső, amelynek a regényben a marquezi mágikus realizmuséhoz hasonló, a tér alkotóelemeinek körvonalait elmosó, a tér-időt valószerűtlenítő szerepe van, a filmben – egyetlen vertikális mozgásként – itt nem bír semmilyen transzcendentális mélységekre nyitó szereppel (mint például Kurosava Vasák által is idézett *A vihar kapujában* című filmjében), hanem a táj elemei, a tárgyak, az emberi alakok és arcok közti kontúrokat elmosó, egyneművé tevő, egysíkúsító, a kép szövetébe beépítő funkciója van.

Az is többször elhangzott már a *Sátántangó* kapcsán, hogy a nézőpontok megsokszorozása, ugyanazon valóságészlet különböző szereplő nézőpontjából való megmutatása a tér dinamikájának hamis képzetét kelti,⁶⁴ az állandó újreraketezés pedig – a látvány jellegtelensége, homogenitása okán – destabilizálja a néző térérzékelését, a koherens térképzet létrehozását megnehezítve. A különböző szereplői nézőpontok, okularizációk (tulajdonképpen perцепciók) és fokalizációk (tudás) filmes diegézisben játszott szerepét a képi szintaxis olyan tényezői szabályozzák, mint a különböző nyílások (ablakok, ajtók) és küszöbök, a belső terek (a házak, a konyhák, a kocsmák, a telep maga) és a külvilág közötti *liminák, átmenetek*.⁶⁵ A szereplők gyakran mozognak árnyakként sötét belső terekben, amelyek az egyetlen fényforrás, az ablakkeret szimbolikus funkcióját hivatottak hangsúlyozni.

⁶⁴ Ld. Vincze Teréz 1997. 106—113, Vasák Benedek Balázs 2000. 187—203.

⁶⁵ A nyílások és liminák képi, a németalföldi festészetben érvényesülő szintaktikájáról ld. Claude Gandelman 1991. 15—44.



Sötét belső terek világos ablakszeméi, a „valamit tudni” és „valamin átlátni” jelentéstartalom képi megfelelői.

Ezek a narratív képi sémák a festészetben – már Giotto óta és a németalföldi mesterek alkotásaiban csúcsosodva – a *látás és a tudás* izotópiáját határozzák meg, azaz a látás kognitív aspektusát, mint *valamin való átlátást, megértést, megismerést*, és ezáltal *cselekedni tudást* is szimbolizálják. A liminákon való *átlátás és átlépés* (kilépés) képessége fokozatainak *Sátántangó*beli szemléltetésére Greimas szemiotikai négysszöge (1987) kínálkozik, amelynek alapváltozata az *akarni, kelleni, képesnek lenni, tudni valamit csinálni (vouloir, devoir, pouvoir, savoir faire)* mint a narratívák cselekményét meghatározó lehetséges modalitások köré szerveződik. A *Sátántangó* narratívája szempontjából releváns *képésnek lenni valamire (átlátni és átlépni)* modalitás négy további, ellentétpárokká szerveződő variánsra, mint szemiotikai tartalomra bontható: *képésnek lenni valamit megtenni (szabadság)*, *képtelennek lenni valamit megtenni (tehetetlenség, erőtlenség)*, *képésnek lenni valamit nem megtenni (függetlenség)*, és *nem lenni képes valamit nem megtenni (engedelmesség)*. Az első típust Irimás képviseli: ő az, aki *átlátja* a telepiek helyzetét, sőt *keresztüllát* rajtuk (ezt a róluk írt jelentései is tükrözik), negatív előjelű, „ördögi” szabadságát pedig a határok, a küszöbök fesztelen átlépése, a város és a telep közti ide-oda mozgása is tükrözi. A filmben látása és tudása kizárólag fokalizációként (szavai által tükrözött tudásként), és nem okularizációként jelentkezik, egyetlen szubjektív nézőpontját sem tudjuk azonosítani. Estike térhasználata a neki szentelt hosszú fejezetben a *tehetetlenség* szemiotikai töltetét hordozza: a „senki földjén” tartózkodik, a konyha (amelynek küszöbét nem lépheti át) és a külvilág közötti küszöbön, tudjuk, hogy „látása szinte kizárólag a konyhaajtóra korlátozódott, ezt azonban mérhetetlen élességgel, már-már hasító fájással érzékelt; egyidejűleg fogta föl valamennyi részletét”. Lát, de *nem lát át és nem is léphet át*, amint azt a melléképület beszegezett nyílásai is jelképezik: „nem volt ajtó, amin „be lehet jönni” (még apja szögezte be, egy most már mindörökre homályban maradó terv első lépéseként), nem volt ablak, amin „be lehet nézni”. *Tehetetlensége összefonódik az engedelmesség* szemiotikai tartalmával: *nem tudja nem átlépni* ezt a küszöböt, ha cigrettáért vagy borért küldik, vagy bátyja pénzfáultetésre csábítja.



Estike a Senkiföldjén. A küszöbök és nyílások mint a tehetetlenséget (nem tud átlátni és átlépni) és engedelmisséget kifejező képi sémák.

Ugyanakkor ő az, aki a „képesnek lenni” átlátni és átlépni szemiotikai négyyszögének mindenik mozzanatát, egyfajta fejlődésvonal mentén bejárja: miután átlátja Sanyi csalását, nem engedelmeskedik neki, tehát képes nem visszalépni Sanyi erőterébe, ami függetlenségének a jele. Talán ezen a ponton ragadható meg a kocsmánál tébláboló Estike regénybeli és a filmbeli megjelenítése közti eltérés: a regényben a kislány képtelen belátni és ezáltal belépni. A filmben azonban Estikével együtt belátunk a mulatozókra, de nem lépünk be, mintegy Estike küszöbátlépést követő függetlenségét, majd teljes átlépésével, halálával és „feltámadásával” (mint vertikális határátlépéssel) szimbolizált abszolút szabadságát hangsúlyozandó. Estike elnyert szabadsága, amely a megváltás mindenhatóságát állítja szembe a kezdeti tehetetlenséggel, az Irimias-féle ördögi szerződés-biztosította, hamis prófétai szabadság ellentétes pólusán található.

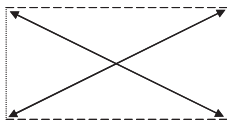
Futakit a „képes átlátni” és a „nem képes átlépni” egyidejűsége-okozta feszültség egyéníti. Túl intenzív belső látása – víziói vannak, többször látja magát rongyos vándorként az országúton – cselekvőképességét bénítja meg. A kilépéssel járó teljes szabadságot soha sem éri el, erőtlén próbálkozása után Irimiasék bűvkörében marad. A filmben a doktorral együtt látjuk, amint éberen figyel, kinéz az ablakon, attitűdje, szavai leleplezik tudását, de szubjektív nézőpontja szintén teljes mértékben ki van iktatva. Az egyetlen, okularizációként (percepcióként) és fokalizációként egyaránt érthető nézőpont a doktoré, amelynek kiemelt példája, a távcső-nézőpont egyben a narrátor – rendezői, írói, szereplői – keretek egymásba mosódó, érintkező voltát is plasztikusan érzékelteti. Mindez összhangban azzal, a stáb bemutatásában feltűnő gesztussal, amely az írókat – Krasznahorkai Lászlót és Tarnóczy Ágát – és a rendezőt egyaránt a film szerzőiként tünteti fel. A doktor-íróhoz áll legközelebb a kamera – noha legtöbbször nem veszi át a nézőpontját, közvetlenül a vállá mögül rögzíti a megfigyelteteket. Amikor elindul az esőben, betegen, közvetlen közletről követi, *mintha támogatná*.

A doktor térhez való viszonya a „képes átlátni és átlépni” szabadsága és a „képes nem átlátni és nem átlépni” függetlenség-jelentéstartalmai között ingadozik és az utóbbi mellett állandósul a regényben és a filmben egyaránt. Ő az, aki – írói alter-egóként – a testek

belső térbeli helyét meghatározza, a külső tér elhatalmasodását ellensúlyozva: a helyiségnek ez a hátsó fele már a „kinti világhoz tartozik”, csak az egyik oldalról „védi fal”, a másik oldalról „szabadon támadható”, de szerencsére szüntelenül esik az eső, ami „tökéletes védelem”. Ez a belső térbe való bezárkózás, ami az ablakok beszögezésével teljessé válik, a belső képek, a fikció születésének helye, a szabadság tere: belső, képzeleti és emlékképeinek már nem állhatják útját a valóság részletei. Nem látta ugyan a telepiek távozását, de modellként kínálkozik az egyik magazinban látott háborús kép: „hatalmas, rongyos menet kígyózik egy sivatagos jellegű terepen, mögöttük – füstben, lángokban – egy lerombolt, szétlőtt város romjai, előttük a kép előlő felén sötét, nagy kiterjedésű, fenyegető folt. S ami a felvételt különösen figyelemre méltóvá tette, az egy katonai megfigyelő műszer volt, mely – első látásra feleslegesen – a fénykép bal alsó sarkában volt látható.” A megfigyelő ezen tudatossága az összes többi szereplő – Schmidtéktől Halicsékon át a tanítóig – által képviselt engedelmesség és tehetetlenség tartalmainak ellenpólusán található. Nem látnak át és nem tudnak átlépni míg Irimiásék meg nem érkeznek, akkor pedig vakon engedelmeskednek neki, végül pedig a kémkedők és besúgók szerepében a programozott látás engedelmesség-jelentéstartalmát képviselik. A telepiek küszöbátlépését megmutató egyetlen kép a kastélyból való távozás hosszú beállítása: a limina az átlátni tudást szimbolizáló hármas ablak *alatt* helyezkedik el (alászállva lépnek ki), ami szintén a vak, gépies engedelmesség jelentéstartalmát erősíti.

**Képes (át)látni
(szabadság)**
Irimiás, a doktor,
Futaki, Estike

**Képes nem
(át)látni
(függetlenség)**
A doktor



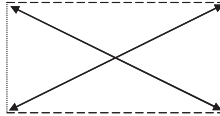
**Nem képes nem
(át)látni
(engedelmesség)**
A kémkedők:
Schmidték,
Halicsék, a tanító

**Nem képes
(át)látni
(tehetetlenség)**
Estike a „Senki
földjén”, a telepiek
a „kivonulás” előtt

A „képes átlátni” szemiotikai négyszöge

**Képes átlépni
(szabadság)**
Irimiás, a doktor,
Estike

**Képes nem
átlépni
(függetlenség)**
A doktor, Estike



**Nem képes nem
átlépni
(engedelmesség)**
Futaki, Schmidték,
Halicsék, a tanító,
Estike

**Nem képes
átlépni
(tehetetlenség)**
Estike a „Senki
földjén”, a telepiek
a „kivonulás” előtt

A „képes átlépni” szemiotikai négyszöge

A nyílások, küszöbök, keretek, a szereplők látás- és lépésképességét szimbolizáló képi sémákként egyben a diegézis, a film tér-idő univerzumának meghatározó tényezői is. De ez a tér már nem *cselekménytér*, sokkal inkább *látványtér*, a nézőnek frontálisan feltárulkozó látnivaló: pozíciónk ekképp a doktoréval analóg, míg képesek vagyunk mindent átlátni, testünk a hét és fél óras megfigyelés alatt maga is a (néző)tér mozdulatlan, tehetetlen tárgyává válik, amely aztán nehezen lép vissza a valóság terébe. A doktor háza mint látvány és külvilág közti néző-tér így a moziterem köztes terét modellálja, amit az is megerősít, hogy a doktor látásterének megszűnése az ablak beszögezésével egybeesik a néző számára adott látványtér bezárulásával. Magába zárul a történet is – pontosabban az a cselekménycsokevény, amelyet a regényben a nyelvi, a filmben a képi invenció dúsít gazdag narrációvá.

2.7. KÉPOLVASÁS (2): A *Ran* ikonicitása

Valamely irodalmi alkotásnak egy film eredetként való azonosítása, a *ráismerés* (vagy *újräfelismerés*) mozzanata a Panofsky nevéhez fűződő *ikonográfiái értelmezés* sajátja. Ehhez – figyelmeztet Panofsky a vizuális művészetek jelentéséről írt tanulmányában – mindig társul egy úgynevezett korrektív értelmezési elv, vagyis annak a számbavétele, ahogyan változó történelmi, kulturális körülmények között adott (irodalmi, bibliai, mitológiai) témák és fogalmak vizuális kifejezőmódja (ezt nevezi ő a *típusok*

történetének) átalakult (1993[1955]. 51—66). Valamely irodalmi mű – például egy Shakespeare-dráma – különböző adaptációinak ikonográfiai értelmezése arra összpontosít, hogy az adott témát mikor és hogyan tükrözik specifikus vizuális motívumok (a *Hamlet* esetében például mely adaptáció hogyan mutatja meg, vagy egyáltalán megmutatja-e Hamlet apjának szellemét). A *pre-ikonográfikus*, a formákat, színeket, vonalakat felismerő leírás korrektív értelmezési elvét a stílustörténet adja, vagyis a tapasztalattól eltérő formák különböző korok stílusa kontextusában való elhelyezése. A film esetében a stílus szintje nem feltétlenül tükrözi valamely filmtörténeti kor aktualitását, hanem gyakran „idézet”, önkényes szerzői választás eredménye. Akár anakronisztikus is lehet a témához viszonyítva, és mélyebb tartalmi jelentésként, a szimbolikus értékek szintjeként épülhet be a film világába, immár *ikonológiai értelmezés* tárgyává válva. Panofsky kategorizációjában ez az értelmezési szint szintetikus intuíciót feltételez, az emberi szellem alapvető tendenciáinak pszichológiai ismeretét, korrektív elve pedig a kulturális szimbólumok mint „szimptomák” története, vagyis annak felismerése, ahogyan specifikus témák és fogalmak az emberi szellem megnyilvánulásainak kifejeződéseivé váltak. Így például Welles *Othellójában* a Carpaccio XVI. századi velencei festő „szemtanú-stílusát” (eyewitness style) idéző beállítások nem egyszerűen stílusimitációk, hanem egy mélyebb, szimptomatikus jelentésszint, a voyeurisztikus, szkopofilikus, perverz tekintet filmes reprezentációba átmertett szimbolizációi.⁶⁶ Az ikonográfia tisztán deskriptív, számbavevő, a történetet a képre ráolvasó, a témák és motívumok összekapcsolódását megállapító, ráismerő, szinte statisztikai megközelítése a narratív vizuális reprezentációnak. Az ikonológia ezzel szemben az ikonográfiai szinten számbavett képek mögötti elveket, rejtett kulturális jelentéseket, az adott művész, időszak vagy ország politikai, poetikai, vallási, filozófiai és szociális tendenciáit belső jelentéseként azonosítja. Az ikonológiai értelmezésnek feltárulkozó szimbolikus háló – amint a *Hosszútávfutó magányossága* és a *Sátántangó* esetében is megfigyelhettük – köztes réteggént illeszkedik a néző és az ábrázolt történet közé, amelynek, egyfajta metatörténetként, allegoriaként értelmezésévé válik. Az adaptáció irodalmi szöveget értelmező, hermeneutikai gesztusként ebben a rétegben válik megragadhatóvá, illetve a „szolgai”, „hűséges” imitációtól megkülönböztethetővé. Általában elmondható, hogy a képi sémák, formák, motívumok, színek összefüggő jelentésréteggé szervezése a (de)monstratív, megmutató, a képereten belül érvényesülő filmes megközelítés sajátja, amely a narratív, a képeket történetté rendező ún. filmikus

⁶⁶ Ezt szemlélteti számos Carpaccio-festmény és *Othelló*beli beállítás összevetésével Kathy M. Howlett, 2000. 52—91.

fázis helyett a prefilmikus, a kamera számára kiválasztott, megkomponált képre összpontosító mozzanatra helyezi a hangsúlyt, illetve a narratív, filmikus fázisban elbeszélte történeteket az egyes beállítások keretein belül szerveződő szimbolikus narratívával értelmezi. Ez válik az adaptációban az adott kulturális, társadalmi, politikai, ideológiai szimptomákra figyelő ikonológiai értelmezés anyagává. Max Imdahl szerint azonban az ikonográfiai-ikonológiai szint nem elegendő a képek átfogó értelmezéséhez, amennyiben azok az anyagi tartalomhoz kapcsolódnak, az pedig a képi értelmezés akadálya, és a *látó látás* ellenében hat. Ezzel szemben az ikonikus szemléletmód az, amely által „a tárgyi, újrafelismerő és a látó látás összjátékából egy magasabb, a gyakorlati látási tapasztalatot magába foglaló értelmi totalitás szemlélete adódik” (2003. 84). Az „ikonikus értelemsűrítés egy önmagában értelmes szintaktikai rendszer, amely megnyit egy tartalmilag összetett szemléleti egységet”: míg az ikonográfia és ikonológia „arra következtet, ami tudástartalomként a képek előzménye, az ikonika csak a kép médiumához tartozó ismeretet tár a szem elé”, egy esztétikai szemléletmódot határozva meg (86–88).

Kuroszava adaptációi, és ezen belül is a *Ran* kiválóan szemléltetik a komplex ikonografikus-ikonológikus-ikonikus értelmezés létjogosultságát az olyan adaptációk értelmezésében, amelyek az eredeti irodalmi mű felismert, mélyebb jelentésrétegeit szisztematikus szimbolizációval láthatóvá, az adott ország kulturális, társadalmi adottságaira alkalmazhatóvá, illetve a néző számára felismerhetővé teszik. Az eredetileg festőnek készülő japán rendező szélesvásznai egyben lelki tájakat kereteznek el, nagyléptékű (japán) társadalmi változások (a szamuráj-kódra még emlékező patriárchális rend felbomlása) pszichológiai lenyomataiként. A keretbe foglalt szimbolikus hálók, motívumok és cselekvések kompozíciói egyszerre nyitják meg az eredeti irodalmi mű értelmezését egy egyetemes, ikonológiai, „szellemtörténetileg feltételezett” emberi dimenzió, (Imdahl, 79), a japán közelmúlt, és kizárólag a képi médiumhoz (a kompozícióhoz, erővonalakhoz és terekhez) tartozó ismeret (ikonikai) feltárása felé. Nem a cselekmény, hanem az abból kiragadott emberi cselekvés szimbolikus volta, a termékeny pillanattá sűrűsödő, megfestendő mozzanat bír jelentőséggel: A *Véres trón* (*Macbeth*-adaptáció, 1957) befejező jelenetében például egész perceknek tűnő időtartamon keresztül annak vagyunk tanúi, ahogy a trónbitorló mozgásterét egyre inkább behatárolják a záporozó nyílvesszők, majd mintegy pókhálóként fonják körül a testét, szimbolikus (és nem kevésbé vizionárius) utalásként a Pókhálóra, a véres események színhelyére. Ez pedig – hangsúlyozza Imdahl – épp az ikonikus totalitás sajátja: dialektikus értelmezések vagy merész ekvivalenciák szemléleti egységében artikulálódik (93).

A *Lear királybeli térképet*, mint a dráma értelmezésének egyik hermeneutikai kódját, amelyet mindenik adaptáció így vagy úgy megjelenít,⁶⁷ Kuroszava a *Ran*ban valóban a *tér képvé* minősíti azáltal, hogy a felosztott területet újdonsült tulajdonosuk klán-színeivel – pirossal, kékkel vagy sárgával – *megjelöli*. E színek térben elfoglalt helye, egymáshoz való viszonya, helyváltoztatása szervezi a továbbiakban a film terét, egyfajta szimbolikus térképként közvetítve a néző belső, mentális világa és az ábrázolt világ között. Ezek a színek ugyanakkor a természeti jelenségek szimbólumai is, ami viszont a drámabeli egzisztenciális tartalom kozmikus tágitását garantálja. A természet egyszerre expresszív és impresszív hordozója a tartalomnak, egy nagyszabású, az emberiség Káoszba zuhanását ábrázoló vizuális ikonográfia része (Goodwin 1994. 211). A film kezdetén egymás mellett látható uralkodói színek egymástól eltávolodnak és egymás ellen fordulnak, mihelyt az uralkodó felosztja birodalmát. Nem kevésbé szimbolikus az a tény, hogy a kezdő jelenetben – amely Hidetorát egy patriárchális, szamurái-identitást meghatározó jelrendszer közepette, a Fuji szakrális képével a háttérben láttatja – a felébredő Hidetora, rémálma hatására elhagyja hatalmának „biztonságos keretét”. Kuroszava a Nagyúr „térvesztését”, céltalan, önkereső bolyongását, a szamuráj hierarchiából való kiszorulását tehát a hatalom szimbólumait tartalmazó (kép)keretől való eltávolodásként reprezentálja: az ikonikus szemléletmód a képbeli térhasználatban egyszerre ismeri fel újra a Lear király szereplői közti viszonyokat, és a patriárchális, merev rend felbomlásának (sokszínűvé válásának) japán kulturális adottságát, annak női jelleggel való feltöltődését (lásd Kaede úrnő „térfogaló” hadjáratát, a transzvesztita bolond kísérszerepét), illetve a lelki zárandoklat, befele utazás stációit.⁶⁸ Az újrafelismerés és a látó látás eme szintéziséből adódik – Imdahl szavaival – a magasabb „értelmi totalitás szemlélete”(84).

A színek egyszerre a Kuroszava által megszállottan keresett realitás és a történet szimbolikus dimenziójának hordozói: a színes zászlók térbeli elhelyezése, mozgása elegendő lenne ahhoz, hogy dialógusok nélkül megértsük az erkölcsi konfliktust, amelyről a film szól. A harmadik vár átvétele például kevés vágással, de annál több, a két fiút és az apát képviselő színek forgatagát, rendeződését, fogyását illetve növekedését rögzítő totállal áll össze történeté, miközben a háttér végig fekete-fehér marad. A várból ziláltn kivonuló

⁶⁷ A térkép különböző, *Lear király*-adaptációkbeli reprezentációjáról ld. Kenneth S. Rothwell elemzését (1998. 135–147)

⁶⁸ A *Ran*beli női tér férfi tér fölötti hatalomátviteléről, annak (el)keretezésben tükröződő szimbolizációjáról ld. bővebben Kathy M. Howlett 2000b. 115–127.

Nagyúr fehérsége (ruhája, haja, szakálla) is szimbolikus: meztelenségét, méltósága elvesztését jelzi, a „meztelen király” világirodalmi toposzának megfelelően. Előtte szétválik a sereg, amely röviddel azelőtt egyesült, hogy őt megdöntse, miután ő maga választotta szét, amikor felosztotta birodalmát. Mindez a Kuroszavát értelmezők által megfogalmazott észrevételt erősíti: az események inkább a térben mint időben történnek, a narratív fordulatok térbeli dinamikává alakulnak. Kuroszava filmjeiben szín és térbeliség szerepének hangsúlyossága tárgyak és emberek, a „világ szövetének” egyneműségére mutat rá. A természet reprezentációja egyfajta „vizuális paradigmába” szerveződik: így például, a zápor, a szellő, az erdőbeli árnyak a *Rashomon*ban, a köd a *Véres Trón*ban fontos meghatározói a szereplők közti konfliktusok illetve a narratív logika nézői értelmezésében. Goodwin, a *Rashomon* elemezve, kiemeli a narráció különböző jelenetei közti, úgynevezett „vizuális hidak” szerepét is: a felidézett, múltbeli börtönjelenetben látjuk, amint óriási felhők gyülekeznek az égen, ami már utal a jelenbeli záporra, és egyben a két jelenet összetartozására. Ugyanis a zápor elálltával, a gyereksírás-adta jelre új akciójelenet veszi kezdetét (126).

Kuroszava egyetlen szituációt sem tekint lezártnak: ha a konkrét cselekvés szintjén nem is, de mindenik továbbgyűrűzhet a tárgyak, formák, színek, természeti erők titokzatos láncolatában, amelyek sosem egy lezárt történet, hanem inkább egy gondolkodási folyamat összetevői, vagy inkább szimbólumai.⁶⁹ Ilyen, a cselekmények után is továbbrezonáló, azok hatását visszatükröző „expresszív tárgyakként” funkcionálnak a szereplők Kabuki-színházat idéző maszkjai, amelyekre tökéletesen illik Deleuze ikonicitás-terminusa: „A kifejezett és a kifejezés egységét, az affektus és az arc egységét ikonnak hívjuk” (2001. 133). A maszk tehát nem más, mint a szimbólummá vált karakter, amely a Shakespeare-i szöveg Kuroszava általi értelmezését is hordozza. Washizu Heida-maszkja például – fejti ki Goodwin – ironikusan viszonyul magához a történethez és így a shakespeare-i szöveghez is, ugyanis a maszk a rossz szellemeket legyőző hőse, míg a *Véres Trón* éppen a kísértéseknek ellenállni nem tudó emberi gyengeség drámája; a záró jelenetben, a nyílzápor közepette a *Yase-ototo*, azaz a haláltusa maszkja fagy az arcára (189). Kaede maszkja a kígyó vagy vámpír nő (fehér, mozdulatlan arc, magasra rajzolt fekete szemöldök), aki vért kíván, bosszút és hatalmat. Hidetora maszkjai az árnyéklétbe való hanyatlás fokozatait tükrözik: amikor kilép a harmadik vár kapuján, szimbolikusan a múltba tér vissza, noha a cselekmény linearitása töretlenül megmarad. Ezen a ponton a

⁶⁹ Erről ír még Yannick Lemarié a *Positif* Kuroszava-émlékszámban (1999. 28–30), illetve Goodwin a Kuroszava-könyvében, 1994. 27.

maszkja, a harmadik és utolsó, Kuroszava utasításai szerint már természetellenes, szellem-maszk, akárcsak Tsurumarué, egykori áldozatáé, akivel az erdőben bolyongásai közben találkozik. (Goodwin 206). Az iszonyat és örület vonásainak fokozatos hangsúlyozása a maszkon egy belső történetet tükröz, a ráébredés és megbánás stádiumait jelezve Hidetora esetében, ami viszont elmarad a *Lear király*ban. Kuroszava számára ugyanis érthetetlen volt a kisebbik lány reakciójának intenzitása a Nagyúr azon bejelentésére, hogy visszavonul és felosztja birodalmát. Ezért szükségesnek tartotta a történetét visszafelé, egy szimbolikus dimenziót megnyitva megvilágítani: egyetlen maszk eltérő stilizációjával sikerült az egyén drámájává alakítania a tragédiát, megfosztani azt történelmi és hősi dimenziójától.

A *Ran* ilyen irányú megközelítése jól szemlélteti, ahogy a preikonografikus, ikonografikus ikonologikus és ikonikus értelmezés elválaszthatatlan egymástól. Az irodalmi forrásra való ráismerést a típusok – hőstípusok, cselekménytípusok, műfajok – története írja fölül, nevezetesen a samuráj hőstípusa, a kabuki és a No színház, valamint a jidai geki történelmi, tipikusan japán filmműfaj által képviselt cselekménytípusok. A maszkká absztrahált karaktertípusok és viszonyaik ugyanakkor az ikonologikus értelmezés tárgyaivá válnak, kulturális szimptomákként értelmeződnek újra. Hasonlóképpen, az átfogó elemzésben a preikonografikus szintet (a színek és formák leírását) fölülíró stílustörténet (kabuki, No, jidai geki) szorosan összefonódik a típusok és a kulturális szimbólumok történetével. A Shakespeare-dráma – mint performanciától függő nyersanyag – a történeti szemléletet hangsúlyozó, többszörös műfaji, reprezentációs, mediális elkeretezéssel közvetítődik: a hagyományos japán színház képi kódjai (proxemika, maszkok, színek, díszletek) által meghatározott keretet a filmes epikus történelmi műfaj narratív sémái írják fölül, míg az egészet az ikonologikus és ikonikus, a műfaji elemek ellenpontozásával egyben egy kor letűnését is megmutató legátfogóbb keret értelmezi újra.

A filmes tanulmányok körében leginkább az ikonografikus, típuselemző értelmezés honosodott meg. Az aktuális nézet szerint Panofsky filmelmélet-kezdeménye, a *Style and Medium in the Moving Pictures* (1947) egy tartalomértelmező, tipológiai rendszer alapja, amely aztán számos követőre talált a filmes műfajok kutatásában.⁷⁰ Panofskynak egy másik, a médium (technológia) és a tartalom (ikonográfia) inherens összetartozására

⁷⁰ Thomas Y. Levin tanulmánya (1994) Panofsky ikonografikus projektjének aktuális potenciálját elemezve jut el ahhoz a következtetéshez, hogy az nem csupán egy műfajelméletet, hanem egy populáris kultúraelméletet körvonalaz, és számos, ennek hatására született műfajelméleti munkát idéz.

vonatkozó megállapítása azonban az adaptációk (vagy bizonyos adaptációk) műfaji besorolhatóságának kérdésével is érintkezik. A következő gondolatmenet arra keres bizonyítékokat, hogy az „irodalmi adaptáció” nem csupán egy címke vagy bélyeg, hanem esetenként egy sorozat fedőneve lehet, amelyből akár egy külön filmes műfaj is önállósodhat. Vagy akár az adaptáció ténye is meghatározóvá, normatívvá válhat valamely filmes műfaj befogadásában, amennyiben az az irodalmi eredeti narrációjának valamely központi vonását szerves részévé teszi.

2.8. AZ ADAPTÁCIÓ MINT MŰFAJ?

A legtöbb adaptációról szóló kritika, elemzés vagy tanulmány megmarad az ikonografikus szinten, a „tartalom” megértésénél, a mindenki számára érthető típusok, cselekménysémákként és ellentétpárokként értett műfaji jegyek azonosításánál, összehasonlításánál anélkül, hogy a médiumváltásra, és az azzal járó üzenetváltásra figyelne. Az adaptáció diszkurzusát jellemző általános bizonytalanság az adaptációk osztályozásában, tipizálásában, csoportosításában is megmutatkozik. A kritika felváltva tekinti az adaptációt egyfajta gyakorlatnak, hagyománynak, a filmkészítés mellékes tartozékának, illetve hajlik arra, hogy egyes, valamiféle koherenciába szerveződő csoportokat – mint például a Shakespeare-adaptációkat vagy a BBC- adaptációkat külön műfajként tekintsen. Amint az első fejezetbeli egyik példa is szemléltette, egyáltalán nem ritka jelenség a filmnek általában csupán egy másik műfajként vagy műnemként való értékelése sem, amely alapján az adaptáció csupán egy „változat” az irodalmi eredetire. A műnem és műfaj terminusok is folyamatosan egybeemosódnak az értelmezésekben.⁷¹ Ennek fő oka természetesen a filmes narrativitásnak a 19. századi nagyepikai hagyomány általi meghatározottsága, amely alműfajait meghatározó melléknevek – *kaland, történelmi, romantikus, családi, rém/horror* stb. – szabadon kombinálódva és diverszifikálódva vivődtek át filmes műfajok megnevezésére is. Fentebb már szó esett arról, hogy a narratív típusok összehasonlító formalista értelmezése kiválóan alkalmas az úgynevezett „variábilis tényezők” vagy attribútumok változásainak azonosítására, amely alapján aztán értékes antropológiai és szociológiai következtetések vonhatók le. Ez az értelmezés azonban az

⁷¹ Ld. például Ropars-Wuilleumier (1970. 35—65). A filmes írásmód eredetét vizsgálva, azt a narráció (epika), dráma és líra vonatkozásában tárgyalja, a színházi hagyományt pedig közvetítőnek tartja a drámai műfaj felé.

adaptációk esetében figyelmen kívül hagyja a mediális váltás körülményét, amely önmagában új üzenettel, egy új intézményes kontextussal gazdagítja az adott műfajt. Az irodalmi adaptáció mint műfaj kérdését is a filmes intézmény változó ideológiáinak kontextusában kell tárgyalnunk, tekintettel a műfajok kialakulásának általános törvényszerűségeire.

Rick Altman a műfajjá válást a melléknévi státuszból a főnévbe való átmenet folyamataként értékeli: így lesznek a western románcokból *westernek*, a musical drámákból csak *musicalek*, a noir regényből vagy filmből egyszerűen *noirok* (1999. 13—18). A *musical* és a *noir* esetében a főnévként állandósuló melléknevek egyben az új műfaj mediális specifikumát is tükrözik: a kép-hang új jelentésegységét, valamint a (fekete-fehér film által kiemelt) fény-árnyék viszonyok stílussteremtő fotogéniáját. E főnévvé sűrűsödött melléknevek varázslatos hívószókként előre felépítik a vágyat, hogy majd a nézők igényére válaszolva megteremthessék a kielégítő eszközt. Ebben az előrevetített hatásban az egész intézmény működése tükröződik, amelynek tényezői között – amint azt Dudley J. Andrew is megállapítja – a műfaj közvetít, illetve teremt egyensúlyt (1999. 56—57). Valamely film műfaji besorolása azonban az intézmény alkotórészei – a producer műfaji sémái, a terjesztő, a kritikus és a néző – besorolása szerint gazdagodhat, változhat. Sőt, általában az egyértelmű műfaji besorolás kerülése a jellemző, a lehetséges befogadók táborának tárgítása érdekében a legváltozatosabb hívószavak, melléknevek hangzanak el a reklámokban, kritikákban, amelyek ideális esetben sorozatok, majd műfajok nevévé főnevesülhetnek. Az irodalmi adaptáció is ilyen gyakori, a befogadást kondicionáló melléknév: a 60-as és 70-es években készült magyar irodalmi adaptációkat népszerűsítő videokazettákon például, mintegy műfaji meghatározásképpen gyakran áll az „irodalmi filmadaptáció”, olyan egyéb besorolások mellett, mint az „ifjúsági kalandfilm” (például Bán Frigyes *Szegény gazdagokja*) vagy „magyar-amerikai ifjúsági film” (Fábri Zoltán *Pál utcai fiúk*jának műfaji megnevezése). Természetesen kérdés marad az, hogy a 60-as évek eleje – 80-as évek eleje közötti időszak adaptációs lázának termése, amely Jókai, Mikszáth, Kemény János regényeit programszerűen vette sorra, egyszerűen csak sorozatba rendeződik, vagy pedig egy műfaji csoportként különül el. Ugyanabban az időszakban csúcsosodik a BBC-adaptációk jelensége Nagy-Britanniában, ugyanazzal a céllal: a jelentős irodalmi alkotásokat filmre rögzítve az oktatás számára hozzáférhetővé tenni. Úgy tűnik tehát, hogy a produkció felől nézve e filmek műfaji besorolását a didaktikus szándék határozza meg, olyan, kritikus, formai leírásra törekvő melléknevekkel egészülve ki, mint „korfilm”, „kosztümös film”, sőt „irodalmi film”. A produkció-kritika-befogadó

konszenzusa adja e filmek különálló csoportstátuszát: ugyanazon gyártó, ugyanazon rendezők, ugyanaz a szereplőgárda, ugyanaz a befogadói csoport találkozik bennük. A filmek szereplőtípusainak akcióira, konfliktusaira egyaránt jellemző, hogy nem hordoznak semmiféle aktuális valóságértelmezést, csupán egy letűnt kor iránti nosztalgiát idéznek. A kiváltott érzelem nem a félelem vagy az empátia, hanem a gyártókat a befogadókkal egyesítő *nosztalgia*. További egységesítő tényező a hasonló helyszínek és a formanyelv, (hosszú dialógusokat megőrkítő, főként dekoratív belső tereket feltáró beállítások, hasonló színészi játéktípus és dikció), valamint a kísérőzene-meghatározta hangulat, amely nem a konkrét cselekményre, hanem az ábrázolt – viktoriánus vagy romantikus – korra vonatkozott. E ciklus kiteljesedését és méltó lezárását a Merchant-Ivory produkciók jelentik, a 90-es évek elején – a kettős név szinte már egy önálló műfajt jelöl. Erőteljesen stilizált, emelkedett hangulatú, egy letűnt kornak és irodalomnak emléket állító adaptációkat nevezte aztán a 90-es években megerősödő adaptáció- és posztkoloniális kritika *örökségfilmeknek*. Ez egyszerre jelentette az irodalmi alkotás mint örökség új médiumba való átmentését és ezáltal megőrzését, illetve szolgált egyfajta ablakként a múlt feltáráshoz (lásd erről még a 4. fejezetben). Ez az állandósult megnevezés, úgy tűnik, visszafelé műfajként legitimálja a klasszikus irodalmi adaptációk (a szó irodalomra és adaptációs gyakorlatra egyaránt vonatkozó értelmében) bizonyos, az intézmény minden szintjét átható, az „örökségmegőrzés” vágya által létrehozott ciklusát, amennyiben annak filmes intézményben elfoglalt helyét, működési mechanizmusát, jelentésképző szerepét, akció- és szereplőtípusainak állandóságát megvilágítja. Az intézményes és formai egységességnek köszönhetően mondhatjuk, hogy ezek a sorozatok önálló műfajt alkotnak, amely leleplezi a vágyat (az „örökségből való részesedését”), amelyet előre modellál, hogy aztán kielégíthessen. Közös jellemzőjük, hogy mintegy átsüt rajtuk az irodalmi mű jelenléte, ezért is érezzük ezeket „irodalmiasaknak”, „könyvízüeknek”: paradox módon, a műfaji besorolást a távollévő (és mégis olyannyira jelenlevő) irodalmi mű garantálja. Leginkább talán a Torben Grodal által használt „metafikciós műfaj” megnevezés illik rájuk (1999. 67–69), ugyanis az irodalmi műhöz, mint belső kerethez való nosztalgikus viszonyára is szüntelenül reflektál (akár a színek, akár az ízes brit, akár Bessenyei dikciója, vagy az extradiegetikus zene által), ezáltal egy eltávolító hatást, a személyekkel való közvetett azonosulást érve el. Egyetlen író műveinek adaptációit, így például a Shakespeare-adaptációkat külön műfajként tekinteni épp azért problematikus, mert ezek változatos produkciók termékei – elég csak a *Hamlet* hollywoodi, brit vagy orosz változataira gondolnunk –, és így az adott rendező, stúdió vagy sztár által reprezentált

műfajokba szerveződnek. Az azonban gyakori jelenség, hogy valamely konkrét adaptáció egy filmes műfaj formáját ölti: Olivier *Hamletjének* noir-voltáról sok szó esett már, Minelli musicalként gondolta újra a *Bovarynét*, hogy csak két prominens példát említsünk.⁷² A Mokép, a BBC és a Merchant-Ivory produkciók által képviselt örökségfilm kategória esetében azonban elmondható, hogy az adaptáció és az állandó műfaji sémák, típusok, valamint az intézményes keret (beleértve a célközönséget is) elválaszthatatlanul összefonódnak.

Adaptáció filmes műfajban való „intézményesedett” feloldódásának másik prominens esete a *film noir*. Maga a megnevezés egyszerre vonatkozhat egy meghatározott stílusra vagy műfajra, de mindkét esetben változatos, nemzetközi filmes és irodalmi hatások polifóniáját tükrözi. Főnevesülve, *noirként* ma már egyértelműen egy filmes műfaj fedőneve, amelynek létrejöttéhez a *roman noir* és *film noir* sorozatok vezettek el. A hardcore detektívregény irodalmi műfaji sémája a lehető legadekvátabb kifejezőmódra lelt a sajátos filmes stílusban. Úgy is fogalmazhatunk, hogy a detektívtörténet mint sajátos fabula hangsúlyozottan „filmérzékeny”: ez a „médiagénia” annak tudható be, hogy e fabula alapvető sémái, szembenállásai (férfi-nő, jó-rossz, látható-elrejtett, szubjektív-objektív) a fény-árnyék kreatív játékaival, szinte kizárólag az elemi fotogénia szintjén, belső (szimbolikus) narratív kompetenciával megjeleníthetők. A filmes médium mindenféle bonyolult technikai bravúr nélkül lenyomatává válhat ennek a fabulának. Ezen a ponton merül fel az a kérdés, hogy egy noir adaptáció esetében mely vonások normatívak: a specifikusan filmiek, vagy azok, amelyek interszemiotikusan, irodalom és film találkozása nyomán közvetítődnek? R.Barton Palmer az adaptáció jelentésmeghatározó, így a noir műfajával szorosan összefonódó szerepét egy Chandler-regény, a *Farwell, My lovely* két adaptációjának elemzésével szemlélteti (2004. 272—275). Mindenekelőtt azt hangsúlyozza, hogy az adaptáció nem csupán két jelölő rendszer közti váltást jelent, hanem a két médium társadalmilag meghatározott normái és konvenciói közti kommunikációt is feltételez. A regény és a filmipar narrációs, műfaji, szereplői jellemzésbeli, ideológiai trendjei is konfrontálódnak, amit már a címváltás is eleve tükröz: az első adaptáció címét a *Murder, My Sweetre* (*Gyilkosság, édesem*, 1944) változtatták, a műfaji behatárolás megkönnyítése végett. Chandler regényének címe önmagában nem utalt a műfajra, ott a besorolást a szerző neve határozta meg, a film azonban a cinikus dialógusoknak, voice-over narrációknak köszönhetően tipikusan „chandleri”. A komplex narratíva chandleri

⁷² A Shakespeare-adaptációk és a műfajok kapcsolatáról – Zeffirelli akciófilm-, Branagh epikus *Hamletjéről* – lásd még Harry Keyishian 2000. 72—81.

normája meghatározóbbá vált az adaptációban, mint az áttekinthetőség, érthetőség hollywoodi narratív normája. Ekképp az irodalmi narrációs modell és a distinktív filmes stílus a „sötétben tapogatózás” jelentéstartalmában hasonult egymáshoz: a noirt mint filmes műfajt az adaptált regény elbeszéléstechnikája és a stílus egymást megkettőző összefonódása egyéníti. Az adaptáció tartósan beleírja magát e filmes műfaj történetébe: a nézői befogadást a regény elbeszéléstechnikája szabályozza, amely ekképp normatívvá válik.

A 40-es évekbeli detektívregény és noirok, majd későbbi neo-noirok konfliktusainak, szereplőtípusainak transztextuális összevetése a társadalmi, politikai kontextus, valamint a filmes intézmény ideológiájának megváltozását is tükrözi. A filmes hypertextus faji problémákra utaló, a képbeli fekete-fehér szembenállást új tartalommal feltöltő jelentései csakis a regény mint hypotextus viszonylatában válnak szembevetővé.⁷³ De a noir film érdekességét mégis legfőképpen az adja, hogy az adaptációt egyszerre láttatja intermedialitásként – valamely médium másik médiumban való prominens jelenléteként – és sorozatba, majd műfajba szerveződő intertextuális viszonyként. Az adaptációértelmezések egyik dilemmája épp ebben a kettősségben rejlik, vagyis annak a megállapításában, hogy az adaptáció intertextuális vagy intermedialis viszony, vagy esetleg mindkettőnek minősül-e.

2.9. INTERTEXTUALITÁS ÉS/VAGY INTERMEDIALITÁS?

A szövegközpontú megközelítés szerint egy szöveg eredete mindig egy másik szöveg: ekképp az „eredeti szöveg” megnevezés önmagában egy paradoxon, hiszen az „eredeti” mint „abszolút első” tulajdonképpen *eredetmélküliséget* jelent. Így az „eredeti regény” kifejezés is ellentmondás, amint azt Bahtyin híres tanulmányában, *Az eposz és a regényben* is hangsúlyozza, amikor mellett érvel, hogy a regény csupán „másodfokú szöveg”, amelyben „a műfajformáló erők még szemünk előtt működnek”, és amely nem tesz egyebet, mint „parodizálja a többi műfajt”, „specifikus problematikája az örökös átértékelés és átértelmezés”, „természete szerint nem kanonikus, maga a formálhatóság” (1997. 27—67). A hűségelv „eredeti szöveg” központi kategóriája meglehetősen ingoványos talajra épül: az időbeli elsőbbség még nem a stabilitás, az abszolút viszonyítási

⁷³ Id. például Chandler regényének 1975-ös, azonos című adaptációját. Vö. még: William Luhr 2004. 289.

pont garanciája, mindenekelőtt azért, mert egyetlen regény sem lezárt, hanem más szövegekkel együtt, azokkal való viszonyában adott. Ezt a sajátos létmódot pedig – mint láttuk a szerzőről szóló fejezetben – a szerzői autoritás sem számolja fel, sőt újabb szövegekkel gazdagítja. Amint arra Bahtyin is rámutat, az ókori irodalom, különösen az eposzok bírnak azzal a lezártásgal, stabilitással, amely az „eredeti” minősítésre alkalmassá teszi őket: zárt kört alkotnak, mindenféle nyílás nélkül a jövő felé, az abszolút múltban léteznek, amely ez esetben valóban hierarchikus érték-kategóriává válik (40–44). A regény azáltal, hogy szüntelenül az eposzt idézi, annak dogmatikus zártságát ostromolja, nyitottá teszi és abszolút autoritását relativizálja.⁷⁴ Az eredeti szöveg kétes értékkategóriája helyett a hypertextualitás Genette-i terminusa kínálkozik, amely valamely, előző szöveg, hypotextus és az azt transzformáló hypertextus viszonyára vonatkozik. Mind az irodalom, mind pedig a film eleve komplex transztextuális viszonyrendszerben léteznek, amelyeket szintén Genette *palimpszeszt*-metaforájával jelölt, a szövegek egymásra rétegződésének típusaival írhatunk le. Az olyan viszonyok azonosítása, mint a kiterjesztés/leszűkítés vagy tömörítés, az ástilizálás vagy stíluskorrekció, az átmotiválás, a *módváltás* (*átdramatizálás illetve átnarratívizálás*), az *értékváltás* (*elértéktelenítés, értékkel telítődés*) vagy a *paródia* csak abban az esetben releváns az adaptációk elemzése szempontjából, ha egyben a mediális váltást is kiemeli. Így például valamely irodalmi alkotás sajátosan filmes műfajba – musicalbe, zenés drámába, burleszkbe, noirba – való „átvitele” kiemeli a Stam által „automatikusaknak” nevezett mediális különbségeket. Akárcsak a „mediális zörej” már elemzett jelensége, amely a filmes illúzió megteremtésének ellenében hat a montázsok, egymásra vágott képek, szokatlan elkeretezések, színek által. Barthes titokzatos „harmadik vagy tompa jelentése” is a mediális specifikum kontextusában értelmezhető, amennyiben a magától értetődő jelentéstől függetlenül, a „filmiben” jelenik meg, szubverzív módon, kikapillanva, a narratívát aláásva de nem rombolva, leginkább az állóképben – mint a legfilmesebb aspektusban tettenérhetően. Nem írható le, csupán azonosítható, a „filmi” alapító aktusaként. Valami „plusz” misztikus besűrűsödéseként jelentkezik, Barthes ismert példái szerint a smink túlzottan kompakt voltában, egyetlen arcvonásban, az orr vonalában, a kendő vagy a szakáll (Rettegett Iváné) maszk-szerű funkciójában (317–333). Noha e harmadik jelentés talányát nem fejt meg teljesen – hiszen, mint állítja, nem is írható le – végig a médium és nézője közti speciális viszony mezsgyéjén hagyja a megfejtés kulcsát:

⁷⁴ Eric Woehrling Bahtyin szövegére támaszkodva, dekonstruktív szemmel értékeli újra a hagyományhoz való kapcsolatot, a klasszikus oppozíciók (hagyományos-eredeti, szöveg-kommentár) áthidalását szorgalmazva és a regény demokratikus, minden irányba nyitott, tipikusan „posztmodern” voltát hangsúlyozva (1999. 78–86).

a médium egyfajta redundanciaként nyomot hagy a tárgyán, amely „punctumként” (hogy a *Világoskamra* rokon fogalmát említsük) magára vonja a néző figyelmét. A mediális különbség, amelyet az adaptáció felvet tehát nem egyszerűen magától értetődő, az anyagi, technikai hordozók eltéréseiből adódik, hanem specifikus jelentések feltűnéséből is. Így az adaptáció sem egyszerűen mechanikus transzformáció, hanem ideális esetben – ismét Genette terminusával élve – *átesztétizálás* is.

Noha az irodalmi adaptáció terminus magától értetődően intermedialis (mára már multimediális) viszonyt jelöl, ez nem feltétlenül, csak nagyon ritkán valósul magukban az egyes adaptációkban. Vagy ahogyan Joachim Paech fogalmaz: az adaptáció automatikus intermedialis viszony a hordozók anyagi szintjén, de szimbolikus szinten csak akkor válik azzá, ha ezt tematizálja is. Az adaptáció gyakorlatának intermedialitása tehát valahol a két szint között értelmezhető, de magában a filmben mint végtermékben az irodalmi szöveg csak „nyomokban”, a narrációban, dialógus-töredékekben, feliratokban jelentezhet, szimbolikus szinten az írás vagy olvasás tematizálásában. Fordítva, egy filmben a médium saját nyoma figurális folyamatként, konfigurációként, önreflexióként, például a filmnézés tematizálásában megjelenhet, de maga az intermedialitás csak *a reflexíven megfigyelhető médiumformák között valósulhat meg* (Paech, 2000). Éppen ezért meglehetősen ritka, és olyan elszigetelt esetekben érhető tetten, mint mint Greenaway *Prospero könyve* (1991) című, Shakespeare *A vihar* című drámájának rendhagyó, írást és képet egymásra montírozó, egymásban tükröző adaptációja. Ez pedig lacani értelemben vett (tükrök, tükröző felületek szerepeltetésével hangsúlyozott) tükrözés, az egyes médium másikként való önfelismerését jelenti. Greenaway filmjében a szavak képeknek, a képek szavaknak adnak életet, az irodalom és film médiumai közé beékelve a drámai, színházi performansia – a vizuális médium „imperializmusa” által leigázott, másodlagossá tett mozzanatát is. Lia M. Hotchkiss rendkívül elmélyült elemzése konklúziójaként találóan jegyzi meg, hogy e film tulajdonképpen önmaga halálát modellálja ismételten azáltal, hogy saját mozgását illuzórikusként, csupán állóképek gyors egymásutánjaként látatja, a textuális-színházi eredetét pedig kulturálisan törvényesebbnek tekinti saját filmes gyökereinél (2002. 113). A letűnőben levő vizuális korszaknak a könyv intermedialis – képként szemlélhető, de ugyanakkor olvasható – kulturális objektumának nosztalgikus felértékelésével állít emléket.⁷⁵

⁷⁵ Annál is találóbb ez a gesztus, mert – amint azt Hotchkiss is hangsúlyozza, maga a vizuális művészet eredete a hiány, a veszteség, a távollévő pótlásának igénye (2002. 96–100).

Az adaptáció létmódját minden tekintetben az *inter-* előtag határozza meg, de ez nem annyira textuális vagy mediális együttjelölést, hanem *közöttiséget* jelent: *könyv és film között*, a kettő közötti intervallumban található, ahol különböző szövegek egymást keresztezik, és mediális nyomokat hagynak egymáson. Maga a medialitás kérdése csak az összehasonlításban válik relevánssá, amelynek hagyományát az első fejezetben követtük nyomon: Lessing művészetekről ír, két adott műalkotás eredetét keresi, de a részletes összehasonlításban már nem esztétikai vagy stílusjegyekről beszél, hanem a mediális különbségeket sorolja. Ugyanez állítható a többi, lakoóniánus értekezésről, beleértve az adaptáció összehasonlító hagyományát is. Általában elmondható azonban, hogy az adaptáció két médium között közvetítve, a két üzenettípus és tudat közötti dialógust rögzít, és annál sikerültebbnek mondható, minél többet tár fel a dialóguspartnerekről, azok társadalmi és kulturális kontextusáról. A bahtyini dialógusfogalom olyan értelemben jelent továbblépést az adaptációk értelmezésében, hogy azokat nem egyoldalú, önkényes transzformációkként, hanem egy oda-vissza mozgásként, ingadozásként gondolja újra. Ezáltal egyben a könyv és film közé került olvasó-néző kettős tudatú, szüntelenül nyomokat kereső befogadásmódját is irányítja. Ekképp már egy, nyelvészetben, szövegelméletben és narratológiában túlmutató elméleti vonulathoz jutunk, amely a műalkotásokat kulturális, társadalmi kontextusba helyezve, azokat egymás felé nyitott közlésekként, sőt diszkurzusokként értelmezi. Az adaptációk is ezen dialógusok sajátos – esetenként parodikus, ironikus, szubverzív – hozzászólásaiként válnak értékelhetőkké, amelyek értelmezésében a bahtyini karnevál *nevetés, maszk, játék* terminusai sajátosan megvilágító szerepet játszanak.

3. TÚL A SZÖVEGEN

3.1. AZ ADAPTÁCIÓ MINT KARNEVÁLI FORMA

Az adaptációt mimézisként értelmező elmélet szükségszerűen az eredeti szöveg megfellebbezhetetlen *autoritására*, a szerző egyfajta *divinációjára* épül, és mint ilyen egyoldalú, az „értékszöveg” státuszát erősítő kritikai szemlélethez vezet. A hűségelmélet az adaptációt hatalmi viszonyként értelmezi, amelyen belül az adaptáló, a másodlagos szöveg létrehozója legfeljebb *ekvivalenciára* törekedhet, mindvégig tudatában lévén annak, hogy valaki *másnak* a szövegét alkotja újra, amely szöveghez alázattal viszonyul. Az adaptáló szerepe ily módon az azonosságra való törekvés hiábavalóságában merül ki. Az adaptáció „klasszikus” elmélete ezen a ponton a nagy múltra visszatekintő klasszikus fordításelmélettel érintkezik, annak jól bejáratott terminológiáját használja. Ennek egyik sarkalatos pontja a nyelvi rendszer kérdése, amelynek filmes adaptációra alkalmazása – ezt bizonyítják a hatvanas évektől erőteljesen fellépő szemiotikai filmelméleti irányelvek – erőltetett, az adaptáció esztétikai értéke szempontjából irreleváns következtetésekhez vezet. Akárcsak a filmnyelv fogalma a filmre, a fordítás is csupán metaforikusan vonatkoztatható az adaptációra, amennyiben annak valamely, korántsem általánosítható aspektusát hangsúlyozza. Maga az *adaptáció* terminus is értékítéletet hordoz: a valamely más médium technikai, eszközbeli kompetenciájának megfelelő alkalmazás folyamatára vonatkozik, ahogyan e beavatkozás önkényességét, erőltettségét kiemelő *megfilmesítés* szó is.

Olyan elmélet(ek)re és terminológiára van szükség tehát, amely az eredeti szöveg és az adaptáció viszonyát nem egy hierarchián belül értelmezi. A legkézenfekvőbbnek az mutatkozik, hogy mindkettőt *szöveg*ként kezeljük, annál is inkább mert ezt, metaforikus jelentésköre mellett (amelyet a „szöveggel” való etimológiai közösség is megvilágít) tudományos alapokra is helyezte a szövegnyelvészet, azt heterogén tényezők rendszereként, egymást kiegészítő és fölülíró rétegek egységeként határozza meg. A posztmodern művészetértelmezés kedvelt metaforája, a *palimpszeszt* a szövegek eredetének, bármilyen szempontból tekintett elsőbbségének (kronológia, kánon, ideológia stb.) irrelevanciáját hangsúlyozza, ugyanis éppen az „értékszöveg” autoritását biztosító egység, lezártág, stabilitás, teljesség és sérthetetlenség aspektusát kezdi ki. Ilyen

értelemben Genette átfogó rendszerezésének alcíme *Az irodalom második fokon (La littérature au second degré, 1982)* nem másodrendűséget jelent, hanem az eredeti szöveg „kinyithatóságát”, hatványozását, a *hatalom* átvitelét a szövegről és szerzőjéről az értelmezőkre és az értelmezésre.

Bahtyin karneválemlélete a nyelvészeti szövegfogalmon túllépve, a mimetikus elméletek kritikáját metalingvisztikai alapokra helyezve valósítja meg. A *karnevál* komplex metaforája a *textus* helyett sokkal inkább a legtágabb értelemben vett *kontextusra* vonatkozik, amelynek koordinátáit a karneváli beszédben résztvevők szubjektív *kontextusa* mellett tér-, idő- és nem utolsósorban a kulturális adottságok határolják be. A karneváli szöveg a nyelvi kompetencia szabályaira fittyet hányó performanscia, amelynek alapegysége az esztétikai és kulturális megnyilvánulásként értelmezett szó, amely nem egy-ség, tökéletes vagy lezárt. Az igazi egyedüllet, egy-mivolt ontológiai lehetetlenségének felismerése generálja Bahtyin eredeti művészetelméletét. Ennek értelmében a műalkotás sosem „ex nihilo”, mindig egyéb szövegek előzik meg, a művész sem egy semmiből teremtő demiurgosz, szerepe sokkal inkább az emberi interakciókban ragadható meg. Az egyén (művész) nem egyetlen birtokosa egy közlésnek, mert minden nyelvi vagy nem nyelvi performanscia elkerelhetetlenül tisztelettel irányul az azonos terület előző performanciáira. A művészi kép vagy szó mindig „hibrid konstrukció”. A szó mindig valaki másnak a szájából jön, félig mindig valaki másé. Akkor válik valaki sajátjává, amikor a beszélő betölti saját intenciójával, akcentusával, amikor kisajátítja a szót, adaptálva azt saját szemantikai és expresszív intenciójára. Azonban ez a birtokviszony sem végleges vagy egyoldalúan autoriter, mindig mások szavaihoz idomul. Az ily módon értelmezett szó-fogalommal összekapcsolt fordítás- vagy adaptációelv is dinamikus mozgásként, el- és odafordulásként értelmezendő. Ezzel már el is jutottunk a bahtyini rendszer egyik alapkövéhez, a *dialógus* fogalmához, amely az egyik kortárs értelmező, Robert Stam szavaival „a kultúra diszkurzív gyakorlatai által generált, végtelen és nyitott lehetőségekre vonatkozik a legtágabb értelemben.”⁷⁶ A dialógusként tekintett fordításban vagy adaptációban a szó sosem válik egyik vagy másik beszélgető fél tulajdonává, nem rögzül egyik mellett sem, létmódját sokkal inkább a közöttség, a villódzás, a heterotópia jellemzi. Ennek megfelelően a dialogikus létmód mögötti tudat sem egyetlen autoriter ellenőrző szervként működik: a másod- vagy többedfokú szöveg – fordítás, adaptáció, a

⁷⁶ A szó és dialógus karneváli tényezőinek átfogóbb elemzését nyújtja Robert Stam, egymás mellett és egymásra vonatkoztatva tárgyalva az irodalmi és filmes alkotások karneváli, másodfokú és felforgató (szubverzív) formáit (1989).

paródia és travesztia különböző formái – kettős tudatot határoz meg és többszólamú diszkurzust generál, amely a hangsúlyozottan mimetikus európai hagyománnyal szemben bizonyul adekvátnak egy polifónikus kultúra kifejezésére.

A filmes adaptáció, mediális összetettségének is köszönhetően, komplex szövedéke a karneváli viszonyoknak, amelyek leg többjbe az *inter-* előtagú terminusokkal írható le: *intertextualitás*, *intermedialitás*, *interakció*, *interkulturalitás*. A közöttiség létmódjának elméleti leírása határozottan szembehelyezkedik a polarizáló, dialektikus szemléletmóddal, így a tartalom és forma kettősségét hangsúlyozó hűségelvű adaptációelmélettel. Eszerint az adaptációnak külön-külön ekvivalenciára kell törekednie az eredeti irodalmi mű tartalmával és stílusával. Az ilyen elgondolások vezettek aztán olyan felületes következtetésekhez, amelyek szerint némely irodalmi mű – így például Proust *Az eltűnt idő nyomábanja* – tartalmában (képzelt időutazás) nagyon filmszerű, a meditatív, hangsúlyozottan leíró stílusával analóg filmes megformálás azonban mégsem vezethet filmszerű végeredményhez. Tartalom és forma adekvációja a karneváli módokban elhanyagolható, sőt bennük a csúsztatások, a diszkrepancia, ambivalencia és paradoxon válik az autoritást felszámoló *nevetés*⁷⁷ forrásává, amely az egyetlen út a szöveg és a mindenkori értelmező közötti egység, bensőséges kommunikáció visszaállítására. Az adaptáció gyakran többszörös dialogikus viszony hálója: ez például a valamely nyelvre *lefordított* irodalmi mű *parodikus adaptációjának* esete. Az adaptáció karneváljának értelmezését általános kulturális fogalomrendszer segíti, amelynek részei metaforizálódtak: ilyen, a dialógus mellett *a maszk* (*nevetés*, *disszemináció*, *játék*) és a *kannibalizmus* (*szubverzió*).

3.1.1 Az adaptáló karneválja: *maszk és dialógus*

Bahtyin karneválemmélete maga is végtelen dialógusokra nyitott rendszer: a kultúra legkülönbözőbb területeit képviselő szakemberek értelmezései helyezik újabb és újabb megvilágításba alapfogalmait, gyakran önmaguknak is ellentmondva próbálva „lezárni” azok definícióját. A *karnevál* és *dialógus* irodalmi és filmes megvalósulásait elemző Robert Stam például azt kifogásolja ebben az elméletben, hogy nem tisztázza megnyugtatóan a dialógus és dialektika viszonyát, amikor az utóbbit az előbi egyfajta absztrakciójaként határozza meg. Stam szerint a hangok elkülönülése és interakciója

⁷⁷ Bahtyin egyik központi terminusa, a karneváli szubverzió metaforája. Ld. 1976a. 303–350 és 1976b. 216–302.

sohasem dialektikus, ahogyan a dialógus-monológ szembenállás sem, ugyanis a monológ is lehet dialogikus, amennyiben hangok és diszkurzusok sokaságát szolgáltatta meg. Példaként a *rap* műfaját hozza fel, amelynek a címe maga is beszélgetést jelent, olyan polifónikus diszkurzust, amely egyszerre hordoz magában egy rejtett belső polémiát, polémikus színezetű önéletrajzot és vallomást (1989. 189—192). Jim Jarmusch *Szellemkutya. Szamuráj módra* (2000) című Hagakure-adaptációjában a diegetikus rap-zene, amelyet a hős egy CD-lemezen mindig magával hordoz (akárcsak a szamurájok becsületkódexét) és amely a lopott, a szamuráji missziók végrehajtását szolgáló autók lejátszóiban hangzik fel, miközben a kamera az arcára irányul, az egyetlen „nyoma” a becsület e megkésett lovagja belső vívódásának. A film ily módon – Stam kategóriái tükrében – a szövegek dialógusának Don Quijote-i hagyományába zárkózik fel, amennyiben egy másik szöveg bűvkörébe került magatartást tematizál.⁷⁸ Bahtyin terminológiája szerint a másik „asszimilált szava” (a kódex és a rap-szövegé) önmagát „belülről meggyőző diszkurzussá” alakítja: az egyén egyfajta visszhangkamrájává válik a szociálisan „hangszerelt” hangoknak (1976b. 216).

Az adaptációk sem foghatók már fel többé úgy, mint valamely irodalmi alkotásnak a filmes közegbe való „átviteli”, „átkódolásai”.⁷⁹ Bátorabban állíthatjuk azt, hogy a film mint „színesztétikus és szintetikus” művészet egy olyan köztes területet foglal el, ahonnan szabadon, a „hűség” minden köteléke nélkül válogathat a társművészetek kifejezőeszközeinek arzenáljából, eredetiségét nem az határozza meg, hogy ezeket mennyire képes magába olvasztani, homogenizálni, *monologikus* diszkurzussá alakítani, hanem az, hogy mennyire tudja ezeket egymásra vonatkoztatni, *dialógusba hozni, egymásra írni*. Az irodalom filmes adaptációi úgy tekinthetők, mint az eredeti szövegre adott *válaszok, értelmezések, olvasatok, hozzászólások*, a dialóguspartner saját tudatának a kifejeződése. Erre a kapcsolattípusra éppen ezért inkább illik a bahtyini dialógusfogalom, mint a kommunikációelméleti alapfogalmak (az adaptáció szerzője felfogható ugyan vevőként, ez a terminus azonban nem feltétlenül foglalja magába az értelmezés álláspontját, amely az eredeti műre visszahatva, azt új megvilágításban tárja fel). Bahtyin nyelvészeti és retorikai szempontokat meghaladó dialógusfogalma eleve arra a felismerésre épül, hogy „a tudat soha nem tud önmagánál megmaradni, mindig más tudatokkal létesít

⁷⁸ Stam az irodalmat két hagyomány, a realista és az önreflexív által meghatározottnak tekinti, sőt minden művészet éltető forrásának a mágia és realizmus valamint az önreflexió és illúzió közti feszültséget tartja (2005b. 2—3)

⁷⁹ Ilyen értelemben maga az *adaptáció* terminus is fölülvizsgálatra szorul.

feszült kapcsolatot” (1976. 9–215). Igazi dialógus csak akkor jöhet létre, ha a partnernek van *saját* mondanivalója, *hozzászólnivalója* az eredeti szöveghez. A nagyközönség tudatától és gazdasági szempontoktól függő adaptációk azáltal, hogy nem tudják és nem is akarják megerősíteni az először szóló szöveg esztétikai–erkölcsi kijelentéseit,⁸⁰ ez utóbbinak az elzárkózását kockáztatják: „Másfajta tudatokról gondolkodni – írja Bahtyin – ez annyit jelent, hogy beszélni velük; máskülönben rögvest tárgyi oldalukat mutatják nekünk: elnémulnak, magukba zárulnak, és merőben tárgyi alakzatokká dermednek.” (1976. 109)

Jarmusch bevallása szerint⁸¹ a Hagakure- szöveg csak a rendezés egy későbbi szakaszában épült be a fentebb említett filmbe, *fölkültrva* és egyszersmind dialogikussá téve annak szerkezetét. A némafilm korszakának technikai megoldását idéző képközi feliratokként megjelenő, szelektált szövegrészek azonban inkább *előírják*, mintsem értelmezik a filmbeli történeteket. Lévéen egy etikai kézikönyv, a samurájok kódexének adaptációjáról szó, a napjaink realitása szerint *átírt* tettek és szereplőtípusok inkább az elveket helyezik új kontextusba. A film tulajdonképpen az önmagát a *Könyvben* (szövegben) fellelő Ghost Dog és a magát *Képekben* (rajzfilmsorozatban) szemlélő, „kihalásra ítélt” gengsztervilág szembenállását tematizálja. Az eredmény egy rendkívül érdekes dialógus: a Szöveg a „családban” hívó gengszterek világát dekonstruálja, a rajzfilmképek pedig a magányos hős mítoszt láttatják anakronisztikusnak. A két világ kereszteződése nyújtja, akárcsak a *Rashomonban* (1950), az alkalmat egy erkölcsi konfliktus esztétizálására: Ghost Dog éppen egy gengszternek esküszik feltétlen hűséget, arra a tévhitre alapozva, hogy ez utóbbi merő emberségből mentette meg valaha őt, holott a gengszter visszaemlékezéséből kiderül, hogy azért lőtt, mert önmagát is veszélyeztetve érezte. A szubjektív tudatok (az emlékek) közti feszültséget használja ki Jarmusch és írja át dialógussá: a maradandó szöveg (Ghost Dog továbbadja a könyvet a kislánynak) és a lassan az önmaga paródiájába (a rajzfilmek regiszterébe) átcsúszó „csupán” műfajfilm (gengszterfilmek) egymásra reflektálását valószínűsíti meg. A filmben tematizált „tudatok dialógusát” (szintén Bahtyin nyomán) a samuráj és a fagyaltárus fiú barátsága példázza a

⁸⁰ Lásd erről még H. G. Gadamer: “A hermeneutikai feladat a szöveggel való beszélgetésként értelmezi magát”, (1984. 258), “miként a beszélgetésben, a megértésnek itt is arra kell törekednie, hogy megerősítse a mondottak értelmét” (1984. 276). Hasonló következtetésekre jut Robert Stam is a filmes adaptációt mint dialógust tételező esszéjében (2001. 54–76)

⁸¹ Lásd a *Cahiers du Cinéma* vele készített interjúját 1999. 539 (38–41), valamint Jérôme Larcher ugyanabban a számban megjelent kritikáját *Le baron perché. A propos de Ghost Dog de Jim Jarmusch* (35–37).

legjobban: különböző nyelveken beszélnek egymással, mégis tökéletesen illeszkednek a replikák, mert ők *ugyanazon az oldalon állnak*. Ezzel szemben az ugyanazon nyelvet beszélő szamuráj és gengszter félreértik egymást. A kettőjük közti rendhagyó kommunikáció metaforájává a galambposta válik, két anakronisztikus világ között közvetítő anakronisztikus kommunikációs mód, amely épp mint ilyen válik esztétikai szempontból rendkívül adekváttá: a modern eszközökkel szemben a várakozás, a türelem mozzanatát, az erősebb érzelmi implikációt, a harcok közti intervallum fontosságát hangsúlyozza, amely ürügyként szolgál a szereplő mozgásának, motivációinak a megfigyelésére, szinte éteri ábrázolására.

Jarmusch eredeti adaptációja azonban nem szorítkozik csupán az említett Hagakure-gengszterfilm intertextuális dialógusára, az egyéb utalások mellett ezekre a rétegekre még egyet *rátér*: a rap és hip-hop filmzene szövegét. Ennek funkcióját Jarmusch a *Cahiers du Cinéma*-nak (1999) adott, fentebb idézett interjújában a „felfüggesztett”, megvilágosodott pillanatok megteremtésében látja, amelyekben a néző kép és szöveg különös alkímiáját tapasztalja: a két közeg ritmusa szinte hibátlanul simul egymásra. Ezek a szövegek, akárcsak Aki Kaurismäki filmjeinek romantikus tangószövegei, megfogalmazzák azt, amit a szinte teljes némaságra kárhóztatott szereplők képtelenek elmondani, vissza-és előretalva értelmezik tetteiket. Ez a diszkurzusok közti ide-oda ingázás, amelyet a film közege természeténél fogva lehetővé tesz, a Jarmusch és Kaurismäki esztétizáló adaptációiban még relevánsabb. Hajlamosak vagyunk ezt posztmodern vonásnak betudni, holott a filmművészet természetes lehetőségeiben rejlik. A *Ghost Dog* markáns példája annak, hogyan kerülhet a film egy eredetien mozgatott utalásrendszerrel, az adaptáció ürügyén egy köztes területre: Se nem „könyv”, se nem „film”, hanem a kettő közötti intervallum a jó adaptáció helye. „Egy óriási laboratórium”, vallja Jarmusch az említett interjúban, „nem kollázs, hanem az újratehermentés egy formája”. Ezt nevezik, állítja ő, Amerikában plágiumnak, Európában pedig tiszteletadásnak. Ami a lényeg: az újratehermentés szempontjából az „eredeti ötlet” tematikus mozzanata elveszti esztétikai relevanciáját (1999. 40).

A „tökéletlen formán” való javítás morális entuziazmusa (amely az ironikus szubjektum sajátja) önreflexív mozzanatként jelenik meg Jarmusch adaptációjában: a főszereplő, akárcsak Kaurismäki *Bűn és bűnhődésének* (1984) hőse, Rahikainen, utal arra a szövegre, könyvre, amelynek maga a film adaptációja. Szellemkutya mindenüvé magával cipeli az agyonolvasott Hagakuret, Rahikainen (akiről megtudjuk, hogy abbahagyta jogi tanulmányait és rengeteget olvas) pedig többször is tudatosan használja a „bűn és

bűnhődés” szintagmát. Saját valóságuktól való elidegenedésük, iróniájuk egy másik valóságot képviselő szöveggel való azonosulásukban teljesedik ki, amelyet mind Jarmusch mind Kaurismäki álironiával (álcázott humanizmussal) láttat.

Ezen dialogikus reflexió sajátos változata az, amit Stam (1986. 197) a diszkurzus önkritikájának nevez, és amely rendszerint a hős köré koncentrálódik. Ez a hős egy úgynevezett „irodalmi ember”, aki az irodalom szabályai szerint akar élni. A Don Quijote-i modell ez,⁸² amelynek adaptációbeli jelentkezése nem egyszerűen egy adott irodalmi diszkurzus kritikájának tudatosságát hangsúlyozza, hanem az adaptációt magát is olyan diszkurzusként láttatja, amely állást foglal az irodalom szabályai szerint „élni próbáló”, hűségelvű adaptációelmélettel szemben.

A diszkurzus önkritikájának másik változata a szerző körül bontakozik ki, aki éppen írja a művét. Bahtyin példája erre a *Tristram Shandy*, Stam pedig Woody Allan *Stardust Memories*-ét (1980) elemzi, a 90-es évek „írói filmjei” – mint láttuk – pedig programszerűen tematizálják ezt a szituációt. Az adaptációk esetében az éppen írott mű *filmként* jelenik meg, elkülönülő diszkurzusként, amely a kézirat és a szerző szabályosan visszatérő képével minduntalan visszakapcsol az eredetszöveghez, mintegy biztosítva a dialógus folytonosságát. Ez a villódzás azonban egyúttal az elsőbbséggel járó autoritást is kiiktatja: a két „szöveg” mintegy egymás alternatívájaként jelentkezik. A karneváli maszk ekképp válik e viszony, a változás és átalakulás, az átmenetek és a viszonylagosság metaforájává: az irodalom és film egymást felváltva *elfedve, egymás maszkjaként* lép dialógusba.

Az ekként értelmezett maszk-metafora *fikció és valóság* adaptációbeli viszonyának problematikáját is sajátos megvilágításba helyezi, két szélsőséges nézet önkényesen (ki)használt terminusaként: az egyik az adaptációt az *eredetként* tekintett irodalmi mű *valóságától* elrugaszkodó, azt meghamisító/elfedő filmes fikcióként, a másik épp fordítva, az irodalmi fikciót *érzékeltető képek valóságává* transzformáló filmként értelmezi. Ez az elfedés azonban nem értelmezendő mereven és egymást kizáróként, sokkal inkább erősödő-halkuló hangokként egymást váltogató, egymáson áttetsző irodalmi(as)(közvetlen narrátori jelenlét, monológok, dialógusok) és filmes (képi interpretáció és metaforizáció) diszkurzusokról van szó.

⁸² Stam a *Bovaryné*t is ide sorolja (Emmát olvasmányai segítik az álmodozásban és vezetik tévútra), és úgy értelmezi, mint Flaubert („Bovaryné én vagyok”) leszámolását a romantikus irodalom paradigmájával.

A fikció és valóság játékának sajátos példáját képviselik az olyan adaptációk, amelyek éppen a regényírás vagy éppen az adaptáció folyamatát tematizálják. Ezen adaptációk különlegességét éppen az adja, hogy bennük a fikció gyakran a *dokumentum maszkját* ölti magára (látjuk az író, amint írja a művet, amelynek adaptációja a szóban forgó film), vagy éppen fordítva, a dokumentum *konvertálódik* fikcióvá (a könyv szerzőjének életrajzi elemeit idéző mozzanatokkal, amint az John Madden *Szerelmes Shakespeare* (1998)-jében vagy Makk Károly *A játékos* (1997) című filmjében történik).

Minden film egyszerre dokumentum és fikció, ugyanis a konkrét tér- és időkoordinátákkal behatárolható forgatáson résztvevő emberek/színészek játékát rögzíti, az adott kor stílusbeli, technikai adottságait dokumentálva. A valószerűséget már a kezdetektől fogva a mozzathatás egyik alapvető tényezőjének tekintették, amelyet kedvére használ fel és ki a szerzői fikcióteremtés. A diszkurzus önkritikájának ebben a változatában, amint azt elemzésében Stam is hangsúlyozza, fikció és dokumentum egy speciális mimézisben hasonul egymáshoz: az önéletrajzi elemek fikcióvá szerveződnek, a regénybeli fikció pedig gyakran egy másik fikcióban, a filmbeli fikcióban kel új életre.

Valóság és fikció viszonyának adaptációbeli problematizálását legutóbb megvalósító példa az *Adaptáció* (Spike Jonze, 2003) című film: azt az elterjedt nézetet látszik megkérdőjelezni, amely szerint az adaptációban az irodalmi mű és film kapcsolata a forgatókönyvvel megszűnik. A filmbeli forgatókönyvíró krízisét éppen az okozza, hogy nem ismeri a valóságot, amelyet az adaptálandó regény talányos szövege *elfed*. Ezért az elvont szavak mögött reális viszonyokat, *képeket* keres, nem riadva vissza a kukkolástól sem: rájön, hogy a regénybeli fikció az író és a regény hőse (egy védett, nagyon ritka orchidea bátor gyűjtője) titkos viszonyának kódolt naplója. A voyeurizmus csupán előjátéka a „nőnemű” könyv (női szerző) bekebelezése és magáévá tétele karneválkannibalisztikus aktusának. A *textus* által elfedett *kontextus* feltárása a forgatókönyv és az általa „hordozott” film előrehaladásának feltétele, amely tömegfilmes akcióba torkollva igyekszik, kevés sikerrel felszabadítani a keresés folyamán felgyűlt frusztrációt és (szexuális) energiát. A leleplezett szerelmi történet sikergarantált klisévé alakulva épül be az író ikertestvére által egy éjszaka alatt megírt forgatókönyvbe, amely – mérsékelt rendezői eredetiséggel – most már maga írja elő a további cselekmény (az író, az orchideagyűjtő és a forgatókönyvíró hármasának) további alakulását.

Hasonló a helyzet John Madden *Szerelmes Shakespeare* című filmjével. A filmbeli narratíva teljes mértékben egy másik szöveg elkészülésétől függ: látjuk a szerzőt, amint írja a drámát, az egyes felvonások elkészülte pedig lehetővé teszi a próbákat és a próbákon

a szerelmesek találkozásait. A film azonban, a látszat ellenére csupán tematizálja – egyéb kultúr- és színháztörténeti kérdések mellett – az irodalmi adaptáció (színházi és filmes) problematikáját, a hűségelvtől a szociológiai szemponton át (a közönség elvárásai, az ezeknek megfelelő kulturális „szintek”) az intertextualitás (maga a *Rómeó és Júlia* is csak visszatérő idézetként, egyéb Shakespeare-idézetek mellett) és a szerzőiség kérdéséig (az író szerzője-e az adaptációnak?). Mindezen aspektusok szintézise a darab bemutatása a film végén, amely fikció és valóság (a feltételezett életrajzi adat) határait végleg elmosza: Shakespeare mester egyszerre áll közönsége előtt szerzőként és magánemberként és válik a világ és színpad egymás metaforájává. John Madden filmje tehát *áladaptáció*, amelyben a hangsúly nem annyira a *textuson*, sokkal inkább a *kontextuson* van, a korabeli színjátszás és szerzői státusz kérdésein, amelyet – Tom Stoppard drámaíró bravúros forgatókönyvének köszönhetően – sikeresen álcáz a szerelmi történet, ezt viszont maga a színdarab „rejteli el”. Ekképp a film a midcult tökéletes példája: *kétarcú*, mindig azt a maszkját mutatja, amelyet az adott közönség látni akar: „majdnem” *Rómeó és Júlia* adaptáció, szerelmesfilm, életrajzi film, intertextuális háló vagy színház- és tömegkultúra-elmélet. Az *irodalmi film* tipikus esete, amelyet az különböztet meg az adaptációtól, hogy az adott irodalmi mű(vek), szerző(k) stílusának, szövegének csak bizonyos nyomait hordozza magán, a következetes „alkalmazás” minden igénye nélkül. A kosztümös filmek jelentős része ezt a kategóriát képviseli, ugyanis ezeket leggyakrabban valamely írott szöveg mint „hagyomány” filmbe való „átmentéseként” értékeljük. (a nemzeti/kulturális hagyomány és adaptáció viszonyáról lásd a 4. fejezetet). A Shakespeare-i életmű, éppen újabb és újabb dialógusokra készítő tematikai és stílusbeli rétegzettségének köszönhetően, mind az adaptációk, mind pedig az áladaptációk kiapadhatatlan forrásának bizonyult.

3. 2. A SHAKESPEARE-ADAPTÁCIÓK BEFEJEZETLEN PÁRBESZÉDE

A Shakespeare-drámák szövegének sokat emlegetett vizualitása az, ami látszólag *adaptációra nyitott* teszi ezeket, a filmes stílus különböző rétegeiként írva fölül az eredeti művet. A példák a teljesség igénye nélkül két csoportba sorolhatók, attól függően, hogy erre a kihívásra a filmes stílus-szövet melyik rétege válaszol. Az – időrendben is első – csoportot a vizualitást a színészi játék expresszív, drámai voltára ruházó, kosztümös, klasszikus adaptációk képviselik, például Laurence Olivier és Orson Welles filmjei és az

orosz adaptációk.⁸³ A második, már jóval nagyobb és változatosabb csoport a kosztümök és díszlet stílusát kiemelő/megváltoztató, más korba transzponáló válaszokat tartalmazza: Zeffirelli adaptációiban⁸⁴ a dekorum stílusa valósággal átítatja a tablószerű beállításokat, Kenneth Branagh majd mindenik adaptációja ide is sorolható, különösen A *Lóváltott lovagok* (2000), és a vizuális expresszivitást egyszerű narrációs intrikává sorvasztó tinédzser-adaptációk. E kategória egyik kirívó alcsoportja a film mediális kompetenciáját teszi próbára azáltal, hogy az irodalmi, konceptuális képiséget filmszerű, az érzékszerveket bombázó technikai bravúrrá, a meglepő vágásban/ritmusban és beállításokban megnyilvánuló stílussá konvertálja. Prominens példája ennek a második csoportban már említett, MTV-klipstílussal „dúsított” Baz Luhrman *Rómeó + Júlia* (1997) című filmje. Mindkét csoport képi megoldásai végső soron a Shakespeare-i, a filmekben hangzó szöveg és a vele egyidőben jelentkező képsorok viszonyát mutatják problematikusnak, amennyiben ezek gyakran elfedik vagy gyengítik egymás hatását. Természetesen, főként a Shakespeare-adaptációk egyre növekvő száma miatt, az egyéb besorolások változatos formáinak lehetünk tanúi, az úgynevezett „direkt” („straight”) és ún. *offshot* (az eredetivel „lazább” viszonyban levő) hűségelvet-idéző szembenállástól a műfaji kategorizálásig. Ez utóbbi Olivier *Hamlet*-jét noirként elemzi, Welles *Macbeth*-je és *Othello*-ja kapcsán az orosz és a német expresszionizmus stílusjegyeit hangsúlyozza, Zeffirelli *Hamlet*-jében pedig – Mel Gibson főszereplése okán, akciófilmes műfaji vonásokat vél felismerni, főként a sztár előzetes szerepei által megteremtett intertextuális utalásoknak köszönhetően. Mindezek a műfajban való feloldódások nem feltétlenül tekinthetők negatív jelenségnek, és korántsem az irodalmi mű „autoritását” kockáztatják, hanem épp a dialógus állandó megújulásának garanciái, amennyiben azt mint diszkurzust új (intézményes, kulturális, egzisztenciális stb.) kommunikációs szituációba helyezik, és ezáltal a befogadást is újraprogramozzák.⁸⁵ Welles *Othello*-jának komplexitását például épp az adja, hogy a dráma és a film diszkurzusa közé, mintegy rezonanciafelületként beékeli Carpaccio 16. századi velencei festő néhány képének stílusimitációját. Az úgynevezett „szemtanú-festészet” és annak kortárs, szociális diszkurzusa a filmbeli voyeurizmus tematizációját erősíti, és ezáltal a féltékenységi drámát egy – Jágó által programozott – megismerési (vagy félreismerési) folyamatként bontja ki.

⁸³ Laurence Olivier: *Hamlet* (1948), *III. Richárd* (1956), *V. Henrik* (1944), Orson Welles: *Macbeth* (1948) és *Othello* (1952) Grigorij Kozincev: *Hamlet* (1964), *Lear király* (1969), Szergej Rutkevics: *Othello* (1956)

⁸⁴ *A makrancos hölgy* (1967), *Rómeó és Júlia* (1968), *Hamlet* (1990).

⁸⁵ Az irodalom és film szociális diszkurzusként való elemzéséről ld. Casetti 2004. 81–91. Welles Shakespeare-adaptációiról ld. Pamela Mason 2000. 183–198. és Howlett 2000. 52–91.

A Shakespeare-drámák legfőbb kihívását az jelenti, hogy a drámákban a *képek* (trópusok, enigmák, allegóriák) nem az egyes szövegekben (monológokban, dialógusokban) születnek, hanem a szövegek *közötti* interakcióban és még inkább az egész kontextusában, a sajátos nyelvhasználati mód logikájának áttekinthetőségében. Ez még inkább igaz a *Hamletre*, ahol a nyelvi játékok, fordulatok talányossága vissza- és előre felé értelmeződik, újabb szövegek és jelenetek által.

3.2.1. A „Hamlet-széria”⁸⁶

Hamlet beszéde szinte minden esetben kettős: vonatkozik az éppen adott helyzetre, ugyanakkor az egész dráma megoldásra váró konfliktusára, ezáltal legtöbbször csapdát állít beszélgetőtársának. Phyllis Gorfain, a *Hamlet* karneváli aspektusait elemző tanulmányában, nagyon szellemesen, a „tropes as traps” („trópusok mint csapdák”) szójátékot használja, amely nem csupán a szóbeli megnyilvánulásokra, hanem a nagy allegorikus jelenetekre (az *Egérfogó* színházi előadásra vagy a sírásó-jelenetre) is illik (1998. 152—176). Ezek a jelenetek letisztulva, egyetlen allegorikus képként összegzik az addig elhangzottakat. Az adaptációk számára a legfőbb „csapdát” éppen e jelenetek képezik, ugyanis meg kell találniuk a módját, hogy ezeket kiemeljék, és általuk a (hangzó) szövegbeli talányokat áttekinthetővé tegyék. A intertextualitás és metatextualitás komplex szöveteként jelentkező Shakespeare-i szöveget – hangsúlyozza Gorfain – egy kettős látásmód szervezi: a karneváli jelleg nemcsak alapanyag, hanem egyfajta hozzáállást, nyelvek és praktikák történetét összegző strukturális és ideológiai módszert is jelent a Shakespeare-i drámák eme (karneváli, nyelvi értelemben vett) legjátékosabbikában (1998. 154). Az ismétlés, ismétlődés és felcserélhetőség csak néhány, meghatározó eljárása ennek a játéknak, amelyek ugyanakkor fontos szempontjai lehetnek egy, az eredeti szöveggel aktívan dialógusba lépő adaptációnak. *Szó és kép* viszonyának komplex problematikája már eleve adott a *Hamlet*-ban: gyakran felcserélhetőek (Gorfain szerint a *sír* képe és a *szójáték* mint csapda metaforikusan egyértékűek a sírásó-jelenetben), egymást helyettesíthetik (a *némajáték* a *szemrehányás* és *ítélet* szavait) vagy kizárhatják (a dráma végén érkező hírnököt fogadó szörnyű *látvány* eleve kizárja a *hír*, „Rosencrantz és Guildenstern halott” érvényességét). A *hallható és látható* viszonyának eme kérdése

⁸⁶ Egyes megközelítések hajlanak külön műfajnak tekinteni a Hamlet-adaptációkat. Ld. erről az előző fejezet adaptáció és műfaj viszonyát tárgyaló alfejezetét, továbbá Harry Keyishian tanulmányát a *Hamlet* műfajiságáról (2000. 72—84).

magától értetődően az intermedialitás problematikájával szembesíti az adaptációt és egyben annak legfőbb próbakövét is jelenti: ennek filmszerű-filmszerűtlen szembenállásként, technikai kompetenciaként való értelmezése közepszerű eredményhez vezethet, amelynek „hűsége” megköti a befogadói értelmezést. Azonban, amennyiben az adaptációnak sikerül képet és szöveget oly módon játékba hoznia, hogy egyenértékűek, tehát felcserélhetőek legyenek, ezzel nem csupán a *Hamlet*, hanem a film legigazibb szellemét is sikerül megidéznie, „nyelvi”, kifejezésbeli kompetenciájának teljességében.

Érdemes ezt a jelenséget a dráma három, a hangosfilm képi és szövegbeli expresszivitását eltérően eredeti módon érvényesítő adaptációjában, Olivier 1948-as, Kozincev 1964-es és Tony Richardson 1969-es filmjében szemlélni. Olivier filmjét gyakran emlegetik noirként, azaz olyan műfajként, amelyre épp kép és szöveg (a fény-árnyék elrejtő-felfedő játéka és a magányos hős monológja) egymásban való tükröződése jellemző. A szubjektivitást hangsúlyozó dölt kameraállások, a határozott elkeretezés (a csapdahelyzet kifejezésére), a lassú kocsizások mint a rejtély feltárását sugalló mozgások mind a szöveg szituációt kettőzik meg, egyben a noirra oly jellemző morális ambiguitást és sorsszerűséget is hangsúlyozva. Olivier *Hamlet*-ja intellektuális, elidegenedett hős, akinek „belső utazását” és külső, oknyomozó cselekvését expresszíven tükrözi vissza a környezete: a palota labirintikus tere, a tenger hullámai, amelynek képe egy adott pillanatban az agytekevénnyek képévé tűnik át. Az oknyomozás tartozéka a „feltárás”, a tényekkel való szembesülés is: Olivier megmutatja az apa szellemét, és flash-backben – a noir által annyira kedvelt eljárásban – idézi fel a gyilkosságot, valamint Ophélia halálának jelenetét. Hamlet ödipális viszonya anyjához, a vérfertőzés tabuja a noir megszállott szexualitásával összhangban, Olivier filmjének képi motívumaiban (így például az anya ágyának látványában) is megjelenik.⁸⁷

Kozincev verziója nem egymásban tükrözteti, hanem egymás helyettesítőjévé, és így egyenértékűvé teszi a képet és szöveget: képként illetve képsorként (Shakespeare-i ötlettel némajátékként) jeleníti meg Ophélia elmerülését (és ezáltal a róla szóló beszámolt az elmerülést megelőző pillanatot megragadni próbáló *ekphraszisszá* teszi) és a hajón történetet. Sőt, mintegy prologusként – valószínűleg a narratív teljesség igényéből – a gyászba borult királyi palotát körüljáró, a drámában nem létező, csak utalt képsorral indít. A mindent megmutatás, és az orosz filmes hagyomány vonalát követő vizuális expresszivitás kényszere hajtja a rendezőt: a külvilág, az ódon kastély, a termék, a sokszor

⁸⁷ A *Hamlet* műfajiságáról ld. bővebben Harry Keyishian 2000. 72–81, Olivier adaptációjáról Anthony Davies 2000. 163–182.

koptatott lépcső és a sziklák mögött morajló tenger mind a szereplők – és főképp Hamlet – lelkiállapotának projekciói. Kozincev dán királyfija kifejezéstelen arcú, tökéletes összhangban azzal a bravúros megoldással, hogy monológjai nagy részét soliloquiként mormolja: arcát a dekorum, a kastély és a tenger képei „töltik fel” kifejezéssel. Magányát még jobban hangsúlyozza az a tény, hogy közben egyfolytában emberek veszik körül, olyan teret népesítve be, ahol „a falnak is füle van”. Ez a pszichologizáló tendencia abban is megnyilvánul, ahogyan az orosz rendező az apa szellemének két megjelenését (Hamlet elmeállapotának hanyatlását hangsúlyozandó) eltérő módon ábrázolja: az elsőt *jelenésként, képként* (orosz-szovjet hősábrázolást idéző robusztus alkutú, Hamlet fölő magasló alaként), hiszen nemcsak Hamlet, hanem az őrszemek és Horatio is *látja*, a másodikat pedig senki más – így a néző számára sem – látható *látomásként, kép-zeletként*. E másodikat azonban apja – anyja bántalmazására vonatkozó – intő szavainak felidézése váltja ki, miután anyját sértegető fiúként *látja magát*. Anyja megbántott arca azonban nemcsak a szavakat, hanem a szellem(kép)et is megidézi. Az intermedialitás, a képeket generáló szavak és a szavakra indító képek eme hamleti jellegzetessége a film mint médium és művészet esszenciájaként realizálódik az adaptációban. A fekete-fehér film igazolni látszik Yuri Tinyanov azon megfigyelését, hogy ez kiválóan alkalmas a méretek szemantikai viszonyának, a perspektívák egyezése elmaradásának kifejezésére. Ezt a képi adottságot Dmitri Shostakovich eredeti zenéje egészíti ki, amely Shakespeare költészetének zenei minőségét, a méltóságteljességet és a szorongás ritmikus váltakozását ragadja meg.⁸⁸

Richardson méltatlanul mellőzött adaptációja⁸⁹ a dialógusokat és a hamleti monológokat közelik illetve nagyközelik váltakozásává konvertálja, ez utóbbi – Balázs Béla óta a legtisztább filmnyelvi kódnak tartott – beállítás móddal is plasztikusan érzékeltetve azt, hogy itt az *elme az események színhelye*. Az átható, távolról (mintha az arc mögül) jövő tekintet mintegy felszámolja a film (arc)kép síkszerűségét, egy képzeletbeli, harmadik dimenziót nyitva meg, a hamleti szöveg „mögöttségének” érzékeltes megfelelőjeként. E harmadik dimenzió részévé válik a filmben a Hamletet játszó

⁸⁸ Ld. erről még Mark Sokolyansky 2000. 199–204.

⁸⁹ A legtöbb, Shakespeare-adaptációkat tárgyaló (meglehetősen nagyszámú) tanulmánykötetből, így az átfogó képre törekvő *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*-ből (2000) is kimarad.

színész sajátos, affektáltan ironikusan hangzó beszédhangja is, amely szintén (legalább) megkettőzi a mondottak jelentését.

A test színpadias expresszivitása teljes mértékben háttérbe szorul, még a végső párbajjelenetben is, amelyben a situáció ezt megkívánná. A nagyközelik eme esztétikája a koponya feltűnéseit is más hangsúlyokkal látja el: nem egyszerűen a halál szimbóluma többé, hanem a halál, vagy még inkább a halott *képe*, összhangban a fotó antropológiai szempontú képlemeleti megközelítéseivel.⁹⁰ Nem véletlen tehát, hogy a sírásó jelenetben az előkerült koponyában Hamlet Yorickot köszönti: Richardson verziójában a saját feje mellé helyezve azt. Ez a jelenet átmenetet képez a *Lenni vagy nem lenni* monológja és a végső jelenet között: Richardson, eredeti koncepciójának részeként, az előbbi fekvé, azaz kvázi halott pozícióban mondatja el a szereplővel: a fej ebben a helyzetben szintén koponya-jelleget ölt, majd Hamlet halálának pár-jelenetében koponyaként állandósul, a Holbein festményéről jól ismert halál visszavonhatatlanságát szemlélítve. A három mozzanat – a *koponyaszerű fej*, a *koponya és fej és a koponya* Hamlet hanyatlásának, haldoklásának folyamatát alakítja vizuális kódok sorozatává, amely pontos megfelelője a szavakban is elhangzó, halálra készülő tépelődésnek. Ekképp, Richardson *Hamletjében* a szereplők arca válik látvánnyá, amelyben az események tükröződnek: a látomások, az elbeszélte események ugyanis nem jelennek meg képként: nem látjuk Hamlet apjának szellemét (a látványt hatásként tükrözi vissza a szemtanúk arca, csak a fényt látjuk, amely körülveszi), sem Ophélia halálának, sem pedig Hamlet hajóútjának képeit. Richardson filmje – kép és szöveg összjátékában – a legmélyebb egzisztenciális dimenzióit nyitja meg a „lenni vagy nem lenni” kérdésnek, fölülírva azt az angol új hullám „dühös fiataljainak” szubverzív diszkurzusával, amelyet Hamlet-Nicol Williamson kihívó tekintete, ironikus, szinte nyegle hangja képvisel. Olivier, Kozincev és Richardson kép és (hangzó) szöveg adaptációbeli dialógusának módozatait szemlélteti, összhangban az adott korszak szociális, kulturális, (filmes) intézményes diszkurzusával. Richardson modern diszkurzusa után a posztmodern diszkurzus már nem egyszerűen „kiszólásként” jelentkezik, hanem a kép és szöveg, a látható és hallható médiuma viszonyának tematizációjaként. Tom Stoppard színműve és filmje az angolszász kategorizáció szerint az *offshot* (vagyis nem „direkt”) csoportba esik, amely terminus plasztikusan jellemzi a filmbeli „kívülről megfigyelő”, közvetve bekapcsolódó, decentralizált nézőpontot, Rosencrantzt és Guildensternét, akikről a klasszikus, „direkt” adaptációk rendszerint megfedkeznek.

⁹⁰ Ld. például: André Bazin híres esszéjét a fotóról (1995. 17–23) és Hans Belting antropológiai szempontú képelemzéseit (2001. 165–220).

3.2.2. Látni vagy nem látni? Tom Stoppard: *Rosencrantz és Guildenstern halott*

Marshall McLuhan „a médium az üzenet” korszakalkotó felismerése, amint azt *Lear király*-elemzése is szemlélteti (2001. 23–30), teljesen más megvilágításba helyezi *szó és kép, hallható és látható* viszonyát a Shakespeare-i drámákban. Az a megállapítás, hogy a médium sohasem semleges vagy idegen a hordozott üzenettől, hanem *egy* vele (vagyis megvan a jól meghatározott kulturális, társadalmi és civilizatorikus oka annak, hogy az adott üzenetet éppen az a médium hordozza), új médiumelméleti szempontokat nyitott meg az adaptációk megvalósításában és értékelésében egyaránt.

Tom Stoppard neves drámaírónak, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* (1990) című dráma és film szerzőjének beható drámatörténeti és -elméleti ismeretei voltak nagy segítségére abban, hogy a *Hamlet*et specifikus (többek között Shakespeare-korabeli társadalmi, kulturális) üzenetet hordozó médiumok, a látható és hallható dialógusaként értékelje. Ez adja filmjének alapstruktúráját is: a két főszereplő, Rosencrantz és Guildenstern szinte végig a színpalak mögött (offstage) botorkál, és általában csak (át)hallják azt, ami a színen történik. A két udvaronc nevével fémjelzett, zárt intertextus ekképp egy új térként nyílik meg a filmen, amelybe legtöbbször csak hangzó szöveggént szűrődik be a *Hamlet*beli történés intertextusa. A kép és a hangzás szintje így gyakran különálló dimenzióként jelentkezik, amely elkülönülést kitűnően modellálja a jövőbeli eseményeket előrevetítő némajáték: a zörejeknek, a fegyvercsörgésnek a forrása más, mint a reprezentált eseményeké. A *hallgatóság Hamlet*beli, ismétlődő mozzanata az adaptáció gerincévé válik, és erre maga a dráma jogositja fel a rendezőt, Hamlet ugyanis, a második felvonás második színében erre szólítja fel volt pajtásait: „Halld csak, Guildenstern; – meg te is; – így, mindenik fülemre egy hallgatódzó – az a nagy baba, kit amott láttok, nem nőtt ám még ki a pólyából.” (Kiemelés tőlem, K.H.) Azáltal, hogy Hamlet hallgatódzás általi informátoraivá nevezi ki a két szereplőt, a McLuhani médium-értelmezését valósítja meg: eszerint ez nem más, mint az *érzékszervek meghosszabbítása*. Ekképp válik Hamlet szemévé Horatio (aki Hamlet apjának szellemét is először látja): Richardson adaptációja például ezt úgy erősíti meg, hogy Horatiót kezébe szemüveget ad, amelyet csak akkor használ, ha valami *látnivaló* akad.

Stoppard filmje a színházi próbák, előadások többszörös reprezentációja, amelyben a látvány és a hallgatóság/leskelődés szembenállás az *off-stage* és *voix-off* eljárással az értelmező, metatextuális szintet is, mintegy kép mögötti (és/vagy előtti), harmadik

dimenzióként magában foglalja. Ezzel a bravúrral egyben Rosencrantz és Guildenstern *Hamlet*beli, kissé homályosnak tűnő szerepét is eredeti módon értelmezi: kettőjüket egyetlen szerep, a reneszánsz-korra annyira jellemző *megfigyelő* két oldalaként⁹¹ láttatja (erre az is utal, hogy a filmben gyakran összekeverik egymás nevét, a drámában pedig mindig együtt, *egy*-ként szerepelnek, sohasem zajlik dialógus köztük, amely különállásukat nyilvánvalóvá tenné). Az, hogy végig nincsenek tisztában azzal, hogy *mit kell figyelniük* (hiszen Hamlet búskomorságát egyértelműen indokol(hat)ja az, hogy apja meghalt és anyja röviddel ezt követően férjhez ment apja testvéréhez), sőt azzal sem, hogy a király parancsára vagy pedig Hamlet pajtásuk kérésére hallgassanak, mintaszerűen modellálja azt, amit McLuhan a középkor szóbeliségéből a reneszánsz által fényjelzett vizuális korba való átmenetként értékel.⁹² Véleménye szerint ez megfejténé a *Lenni vagy nem lenni* fordulatot is. Ez elsősorban az inkluzív (a közösséghez tartozás szabályai által meghatározott) világfelfogásból az exkluzív (individualista, elszigetelt, kívülálló) világfelfogásba való átmenetet jelenti, és Stoppard filmjének térbeli megosztottsága – amelyben éppen a periféria, a kívülállás tere (amely a dolgok színével szemben azok karneváli visszáját képviseli) válik központivá – ezt kiválóan szemlélteti. A hangsúly az *átmeneten* van: a két szereplő elvétele *leskelődik* ugyan (mindazonáltal kevés a szubjektív beállítások száma, általában *látjuk őket, amint leskelődnek*, de, mivel ezt kis nyílásokon keresztül tesszük, nincs rálátásuk az *egész képre*), egyikük folyamatosan, teljesen empirikusan (újra) felfedezéseket tesz (Arkhimédész törvényétől a perpetuum mobile-n át a gőzgépig), anélkül azonban, hogy ezeket értelmezni tudná, másikuk pedig logikai fejtegetésekbe bocsátkozva próbálja megoldani a Hamlet-rejtélyt. Viszonyuk – egyikük csupán lát és megmutat, másikuk elmerül a tények értelmezésében – a valóság kép(ek) és szavak általi reprezentációjának modelljeként is értelmezhető.

Az általuk látott képek általában nem megbízhatóak, gyakran érik őket *érzéki csalódások*, akadályoztatva vannak a látásban, vagy éppen *nem hisznek a szemüknek*. Kiváló példája ennek a fürdő-jelenet, amelyben a színtársulat egyik tagját egyikük nők véli a sűrű gőzben – ami annál inkább meglepő, mert neki, mint az önreflexív diszkurzus egyik ágensének a Shakespeare-i színjátszásra vonatkoznak az ismeretei: ebből pedig, mint tudjuk, ki voltak zárva a női színészek (ezt tematizálja, többek közt, a már említett *Szerelmes Shakespeare* című film).

⁹¹ Ld. erről Jonathan Crary 1999. 17–24.

⁹² Ld. fejtegetését a *Lear*-királlyal kapcsolatban, amelyet úgy értékel, mint egyfajta esettanulmányt, arról, „ahogy az emberek átformálják magukat a szerepek világából a tevékenységek új világába” (2001. 26.).

A nyitójelenet „fej vagy írás” játéka ilyen értelemben metaforikus: az írott szöveg és a kép adaptációbeli viszonyának problematizálását vetíti előre, ugyanakkor általa felhívás történik a vizuális befogadásra, amellyel szemben tapasztalati úton, folytonosan érvelve próbálják bebizonyítani, hogy a valószínűségi számítások szerint nem lehetséges ugyanannak a képnek (a fejnek) ilyen számú ismétlődése. A játéknak egy másik jelentése is egyre világosabbá válik a cselekmény előrehaladásával: az, hogy ők tulajdonképpen a *fejükkel* játszanak, akkor is, ha a közösségi együttélést szabályozó parancsnak engedelmeskednek, és akkor is, ha a látottakra figyelnek és kívülrőlókként megpróbálják megfejtetni azokat. Stoppard drámájában úgy határozzák meg magukat, mint „ugyanannak a pénznek a két oldala, vagy mondjuk inkább – hiszen olyan sokan vagyunk – két pénznek azonos oldala.” (Stoppard 2002. 19) Bizonyos értelemben Hamlet alter-egoí ők, vagyis azé a megfigyelőé, aki Hamlet volt, mielőtt még a szellem(kép) *felnyitotta volna a szemét: érzik*, hogy valami nincs rendben, de nem *tudják*, hogy mi az.

Az öntudatlan megfigyelő eme szerepét Stoppard mesterien körvonalazza azáltal, hogy Shakespeare szövegének nagy részét színházi próbákká, előadásokká sűríti, amelyek ugyanazt a történetet ismétlik illetve *vetítik előre* (többek közt az ő akasztásukat is), amelyeken ők megfigyelőkként vesznek részt ugyan és nem közönségként (nem oldódnak fel a vér és szerelem reprezentációja-nyújtotta élvezetében), de a *kép* (némajátékokról van szó) nem elegendő ahhoz, hogy minderre mint őket is érintő információra tekintsenek. A megfigyelésnek ezt a formáját, amelynek metaforája a *laterna magica*, nem követi aktív tevékenység, ami azonban Hamlet figurájában hiánytalanul megvan.

Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy Stoppard alkotása kettős adaptáció: Shakespeare drámájának posztmodern drámává, és a drámának ugyanazon szerző általi filmes adaptációjának ritka esetét képviseli. Így tehát elkerülhetetlen, hogy a Shakespeare-i modellben fellelhető sémát a tömegmédia és a kortárs individuum között fennálló feszültségre is vonatkoztassuk. McLuhan az előbbi az orális kifejezőmódok közé sorolta, elsősorban az általa kiváltott közösségi egymásrautaltság kényszerítő hatása miatt (2001. 16). A televízió mint par excellence posztmodern médium esetében eltűnik az a keret, amely a reneszánsztól kezdődő vizuális korban, és prominens módon a moziban a megfigyelőt elválasztotta a megfigyelés tárgyától. A közösségi és individuális létformáknak megfeleltethető mediális modellek szembenállása, elkülönítése következetes Stoppard drámájában és filmjében.

P. Müller Péter posztmodern drámái vonásként emeli ki, hogy „a mellékszereplőket pontosan definiálják, a központi alakok viszont enigmatikusak; másrészt, hogy a teljes

szereplőcsoportot ontológiai instabilitás, nem-reprezentációs jelleg és papírmásé-minőség jellemzi.” (2003. 627.) Az ekként definiált „borderline” szereplő Fokkema szerint „abban az értelemben tekinthető reprezentatívnak, hogy az emberi kultúra világáról reprezentál egy nézetet. Az ilyen posztmodern szereplők nem azért nem mimetikusak, mivel általános emberi tényeket reprezentálnak, hanem azért, mert a kortárs nyugati kultúra önmegértését kínálják, amelyet különböző diskurzusok, más irodalmi művek, korábbi konvenciók és bizonyos hierarchikus hatalmi viszonyok alkotnak”(1991. 19—20). Stoppard óriási érdeme, hogy él a dráma fentebb említett kettős látásmódjának lehetőségével, és mind a *kép*, mind pedig a *hangzó szöveg* szintjén elválasztja és ezáltal láthatóvá teszi a kulturális önmegértés ideológiáját. Ezt teszi azáltal, hogy két *halott* szereplő nézőpontját rekonstruálja. P. Müller Péter elemzésében ezt a test (re)prezentációjának egyik módjaként nevezi meg, rámutatva arra, hogy: „az udvaronc páros kétféle értelemben is halott, egyrészt a kölcsönvett shakespeare-i cselekmény szerint, másrészt fiktív, szövegközi voltak alapján, mint akiknek „sorsa” már meg van (lett) írva.” Reprezentáció és a „hullák feltámasztásának” aktusa egymás szinonímájává válnak, amennyiben mindkettő re(kon)textualizálást jelent a Stoppard-drámák esetében: a szereplők státusza tulajdonképpen textuális, csak a textus révén léteznek, egy intertextuális viszonyt képviselnek. Ilyen szempontból P.Müller értelmezése is a fentebb kiemelteteket erősíti meg: „mindenekelőtt illusztratív funkciójuk van. Valamiféle elméleti hipotézist képviselnek, például az észlelés bizonytalan természetéről, az úgynevezett „valóság” közvetített és értelmezett voltáról.”

Stoppard filmje nem az eredetihez való töredékes hűségének köszönhetően, hanem abban az értelemben adaptáció, hogy sikerül az eredeti szöveggel aktívan dialógusba lépnie, a szöveget az egyik enigmájából (Rosencrantz és Guildenstern szerepéből) megragadva kibontani, a rétegeket megmutatni, nem pedig lezárni, az ekképp feltérképezett médiumelméleti modellel pedig a kortárs megfigyelő státuszára utalni.

3.3. INTERKULTURÁLIS DIALÓGUS. SZUBVERZIÓ ÉS KANNIBALIZMUS

Stoppard drámája és filmje a bahtyini dialógus „másik általi önmegértés” definícióját szemlélteti, mégpedig úgy, hogy az én-t is dialogikusan láttatja: ugyanazon

szerző két médiumbeli adaptációja nemcsak a forrásszöveget, hanem egymást is értelmezi, „felülkódolja”.

Az adaptációkat, mint a másik általi önmegértés sajátos eseteit viszonylag ritkán írja fölül egy másik kulturális kód: leggyakrabban ugyanazon kultúra értelmezi (vagy éppen csak hasznosítja) újra, merő gazdasági, bevételbeli meggondolásokból vagy hagyományörző tendenciával az irodalmi pretextusokat. A ritka kivételek egyike Akira Kurosava életműve, amelynek kulturális intertextusait – az orosz és az angol irodalmat, az amerikai műfajfilmeket – James Goodwin részben a japán filmes előzmények folytatásaként, részben pedig éppen az önmegértés japán útjának a stációiként értékeli (Goodwin 1994).

A japán, főként Mizogucsi és Ozu neve által képviselt filmes hagyomány úgynevezett autonómiája, amelyről Noel Burch beszél, nem jelenthet kulturális zártágot, hiszen maga a kultúra – Bahtyin nyomán és Kristeva által megerősítve – változatos szövegrendszerek kereszteződésében és a textuális gyakorlatok dialógusában létezik. James Goodwin már említett könyvében az interkulturalitást mint megkülönböztető jegyet emeli ki több jelentős, európai (például a francia új hullámbeli *Szerelmem, Hiroshima*) és japán film esetében (amerikai populáris formulák, Ozu idézetei) (1994. 5–6). Kurosava maga a japán filmekbeli autonómia-interkulturalitás egyidejűségének ellentmondását egy japán kulturális vonás kiemelésével oldotta fel interjúiban: „Semmi sem japánabb annál, mint a japánságra nem-japán módon tekinteni.”⁹³

Goodwin könyve arra az interkulturális dinamikára összpontosít, amely Kurosava filmjeinek intertextualitását áthatja és amely a kortárs kritikai *szerző-funkciót* határozza meg a klasszikus *szerzőiség* helyett. Ez utóbbira jellemző, a rendező centralizált szubjektuma által nyújtott egységesség helyett az előbbi éppen a hangok pluralitása által definiálódik, azáltal, ahogyan ezeket dialógusba hozza. Egy olyan „locus”, amelyben a meghatározott szociális és történelmi korbéli kulturális anyagok cseréje megtörténik. A szerző-rendező ezen új típusa – amelyről Roland Barthes is beszél *A szerző halála* című esszéjében – már nem forrása vagy múltja egyetlen nagy, egységes szövegnek, hanem a különféle írásokat vegyítő kívülálló-szakértő, akinek tehetsége abban áll, hogy „az egyiket kijátssza a másikkal szemben, oly módon, hogy eközben egyikre se támaszkodjék.” Ez a megfjejtetetlen, de állandó értelmezésre szoruló sokféleség pedig a befogadóban –

⁹³ „There is nothing more Japanese than being un-japanese about being Japanese” (Goodwin 1994. 8). Kurosava kapcsolatai George Lucas-szal, a közös koprodukción kívülően példázák ezt az elvet, ld. az *Intercultural Prominence* c. fejezetet (1994. 52–54).

nézőben és/vagy olvasóban – „csapódik le”: „az olvasó születésének ára a Szerző halála” (1996. 50–55). Az ekként létrehozott szövegek teremtik meg (mintegy visszafelé) a szerzőt és nem fordítva.⁹⁴

A japán rendező filmjei esetében a jelentés a szöveg létrehozása közben, a filmkészítés különböző fázisainak szakembereivel (főként a szövegkönyvírókkal) folytatott állandó dialógus nyomán születik és sohasem eleve adott. Kuroszava szerzői elve, hogy az új filmszöveg sohasem a már tudottak megismétlése, bevált modellek mimézise, hanem egy másik, szociális diszkurzusokból, kulturális kódokból és képrendszerekből építkező előző szöveg *átmentése*. A japán rendező filmjeibeli karakterek is – amint azt Goodwin nagyon találóan meghatározza – ilyen, intertextuális *helyekként* (site) működnek, amelyekben a különböző szociális és kulturális elvek, értékek konfrontációja és letisztulása megvalósul.⁹⁵ Egész életének és életművének mozgatórugója a dialektikus és dialogikus képzelet: önmagát ismételten úgy határozta meg, mint annak az elvnek a pozitívját, amelynek önyilkossá lett bátyja, Heigo, a némafilmek hajdani benshije vagy interpretátora, a negatívja volt. Ez a „magánfilozófia” alapozza meg vonzalmát Dosztojevszkijhez, akinek szereplői gyakran éppen a pozitív-negatív elvek dialógusaként szerveződnek párokba. A *félkegyelmű* Miskin-Rogozsin, Nasztaszja Filipovna-Aglaiia párosai szinte tételszerűen hordozzák magukban ezt az elvet, Kuroszava adaptációja, A *félkegyelmű* (*Hakuchi*, 1951) mégis egy sajátos kulturális dialógussal szembesít. A legfőbb kihívást az jelentette, hogy Dosztojevszkij sokkal inkább pszichologizáló mint vizuális, és megtart egy narratív vonalat a karakterek fejlődésének elgondolásában, míg Kuroszava nagyobb drámai figyelmet szentel a szenvedés érzékelésének vagy felismerésének mint maguknak a nyers tapasztalatoknak. A japán kultúra sajátossága az indirekt kommunikáció hagyománya, a *haragei*, tekintetek dialógusai, amelyek vizuális struktúrát és pszichológiai textúrát adnak minden jelenetnek.⁹⁶ Ez a dialektikus-dialogikus vizuális struktúra, magától értetődően a narráció és a pszichológiai vonal egyszerűsítéséhez vezet, anélkül azonban, hogy elsekélyesítené azokat. A japán vizuális kultúra elemei – a színek, vonalak, formák, vagy a

⁹⁴ Ez megfelelni látszik annak, amiről Truffaut beszél A *szerzők politikájában* (1996. 67–74): a szerzőséget nem abszolút eredetként, az egyes filmek múltjaként értelmezi, hanem egy általános kézjegyként, amelyet a film(szövegek) sokaságából lehet leszűrni: ezért is tagadja az egyműves szerzők létét.

⁹⁵ A kezdő jelenetekben mindig valamely, a karakter(ek) köré sűrűsödő, drámai szituáció vizualizálódik.(1994. 25).

⁹⁶ Ld. erről még Goodwin i.m. 75.

No színház maszkjai a két Shakespeare-adaptációban, a *Káosz/Ranban* (a *Lear király* nyomán) és a *Véres Trónban* (A *Machbeth* nyomán) külön szöveggént értelmezik a drámai történéseket.⁹⁷

Kurosza interkulturalitása és ezt példázó adaptációi sohasem kritikusak a „partnerkultúrával” szemben, minden esetben a másik általi önmegértés és önkifejezés elvét modellálják. Az interkulturális szubverzió más, szociális és civilizatorikus alapról táplálkozik, alapkategóriája a centrum-periféria szembenállás, amelynek viszonylatában válik a kulturális függetlenség metaforájává a karnevállal rokonértelmű *kannibalizmus* terminus. A kulturális antropológia az 1920-as évek brazil modernistáinak rendkívül erőteljes képe a kulturális-civilizatorikus kolonizációt folytató országok elleni, szintén kulturális (főként irodalmi és filmes) szubverzív reakcióra. A mozgalom a behozott kulturális „termékek” nyersanyagként való felfalására szólította fel a Harmadik világ alkotóit az újrasszintetizálás érdekében, amelynek terméke aztán visszafordítható a kolonizáló ellen.⁹⁸ A jelszó: TUPI OR NOT TUPI, THAT IS THE QUESTION, rendkívül szellemesen foglalja össze ezt az elvet, úgy fordulva szembe az önmagát kulturális centrumként tételező, kolonizáló kultúrával, hogy annak egyik emblematisztikus mondatát, annak is létigéjét a brazil Tupinamba kannibál indiánok nevével helyettesítette.

A neokoloniális kulturális domináció kontextusán túl a *kannibalizmus* terminus, akárcsak a karnevál, mindenfajta intertextuális, dialogikus, az én határainak kiterjesztését szolgáló viszony szinonimája.⁹⁹ Minden olyan szubverzív művészi magatartás metaforája, amely a kanonikus szépség ellenében egy természetes, nyers, gyakran logikátlan szépségideált támaszt. A filmben ez elsősorban vehemens Hollywood-idegenséget jelent, olyan nyelvezet keresését, amely egyszerre hozzáférhető, újító és dekonstruktív és, Stam frappáns megfogalmazásával élve, az „alulfejlettség allegóriáinak” komikus verzióit képes létrehozni.¹⁰⁰

A kortárs európai film némely szerzőnél jelentkező, deklarált Hollywoodellenessége szintén leírható a kannibalizmus metaforájával, amennyiben ezek a

⁹⁷ A két Shakespeare-adaptáció vizuális szimbólumhálójáról, a maszkok funkciójáról ld. Király Hajnal 2003. 77—102.

⁹⁸ Vö. Robert Stam 1989. 124.

⁹⁹ A két metaforának számos közös jegye van, emeli ki Stam: mindkettő az ellenállás „orális” rítusaira vonatkozik, az egyik konkrét, a másik figuratív értelemben. Mindkettő az én határainak kiterjesztését jelenti az én és a másik fizikai vagy szellemi egyesítésével. (1989. 144)

¹⁰⁰ Stam a *King Mongot*, a *Banana Mechanicát* és az *E.T.* egyik paródiáját említi. (1989. 155).

szerzők saját művészetüket marginálisként tételezve úgy használják fel az Álomgyárnyújtotta nyersanyagot (a tipikus műfaji-stílusbeli technikákat), hogy azokat saját „rendszerükbe” beépítve militáns manifesztóként, paródiaként visszafordítják ellene. Ennek a művészi állásfoglalásnak jellegzetes példája volt a Dogma-csoportosulás, amely persze azóta már önmaga egykori szabályait is „kannibalizálta.” A finn Aki Kaurismäki már kezdettől fogva következetesen vállalta két kultúra – a nyugati svéd illetve amerikai valamint keleti, orosz - közé szorultságának egyetlen alternatíváját, a szigetszerű marginalizációt. Kivétel nélkül minden filmje ezt a paradoxális állapotot tematizálja, állásfoglalásának gyakran szolgál nyersanyagául valamely emblemikus irodalmi – angolszász, orosz vagy francia – irodalmi mű. Sajátos fanyar humorának forrása éppen az, ahogyan a keleti és nyugati kultúra szimbólumait egymással szembesíti: Dosztojevszkij *Bűn és bűnhődésének* (1983) azonos című adaptációjában a regényt egy visszafogott detektívtörténet nyersanyagává teszi, a *Hamlet*ban (1987) Shakespeare drámáját a szovjet típusú termelés és nyugati típusú, részvényes üzleti élet ütközőpontján bontakoztatja ki, a *Bohéméletben* (1992) a művészetek városát kelet-európai éhenkórászok szemével láttatja, a *Juhában* (1998) pedig az oroszos, „tisztá” drámát Douglas Sirk-inspirálta melodrámvá fokozza. Ez utóbbiban nemcsak a két férfi eltérő világa feszül egymással szemben szimbolikusan (Juha hagyományos közege Shemeikka nagyvilági, velejéig romlott környezetével), hanem maguk a tárgyak is: az óriási, vaskos fogó és traktor a luxusautóval, az egyszerű használati tárgyak a konzumtársadalom termékeivel, a félkész ételekkel és a mikrohullámú sütővel. Marja, Juha felesége a két világ „harcának” téje: átmenetileg hatalmába kerül ugyan a könnyed szemfényvesztésnek, de végül visszakerül a hagyományos, a boldogságot minimális eszközökkel biztosító világba. Kaurismäki szerzői magatartásának sajátossága, hogy a kétféle kultúra műfaji, stílári, tematikus és szimbolikus tényezőit egymás ellen kijátszva, ütköztetve építi be nyersanyagként saját poétikai rendszerébe, és ekképp visszafordítja azokat a forráskultúra ellen. A Sputnik, Kaurismäki stúdiója mintegy „hadat” üzen az Álomgyárnak.

Tanulságos ilyen szempontból a már említett, a családi és egzisztenciális drámát antikapitalista manifesztóvá alakító *Hamlet*-adaptáció,¹⁰¹ teljes címe *Hamlet üzletelni kezd* (*Hamlet goes business*, 1987). Az adaptáció több mint paródia, a kulturális szubverziónak tökéletes példája: a dráma szövegéből csak a közhellyé vált idézetek maradtak meg (mint például a „Lenni vagy nem lenni” vagy a „Szó, szó, szó”), a *Hamlet*beli idézeteket

¹⁰¹ A *Cambridge Companion...* (1999) a nem „direkt” adaptációk, azaz az *offshotok* közé sorolja.

hanyagul, a köznap szöveget túlzott pátosszal mondják, Hamlet anyja kötögetve kéri számon fia viselkedését, Hamlet testépítés közben fejti ki osztályideológiáját a sofőrjének, miközben az orosz típusú rádióból vagy a zenegépből felváltva Puccini és rock'n roll szól. A film végén, egy váratlan csavarral a nagy manipulátor Hamlet is az osztályharc, a hatalomért folytatott kannibalizmus áldozata lesz: ugyanúgy mérgezi meg őt a sofőr, ahogyan azt ő tette apjával. A befejező képsorok a nagy tisztogatás utáni helyzetet tükrözik: a hajógyár szinte gótikusan impozáns, katedráliszerű falait, amelyek posztindusztriális állapot képeit zárják közre: elhagyott, rozsdás gépeket és berendezéseket látunk, miközben a finn tangókirály, Olavi Virta felvétele szól. A kannibalizáció tehát többszintű metaforaként értelmezheti Kaurismäki adaptációját: a hatalomátvitel, az interkulturális (finn és orosz/amerikai, orosz és amerikai) szubverzió, a paródia és az adaptációs aktus mechanizmusait feltáró képként. A *Hamlet üzletelni kezd* minden, a klasszikusok megfilmesítésében kitűnő *üzletet* látó, amerikai rendezői attitűdre adott szubverzív válasz is egyben: az üzletbe keveredő Hamlet – a szereplő, és, metaforikusan, az azonos című filmek – *mohóságuk miatt* önmagát számolja fel. Ami marad, a letisztult drámai stílus, a klasszikus zene és a hollywoodi film jobb korával összefüggő rock'n roll, az megőrzendő értéként, amerikai (nemcsak filmes, hollywoodi) globalizációt távol tartó „fegyverként” épül be a rendező minimalista eszköztárába.

3.4. KITEKINTÉS A MASZK MÖGÜL: AZ ÖNREFLEXÍV ADAPTÁCIÓ

Az irodalmat és filmet egyaránt jellemzi, hogy „kannibalizáltak” más műfajokat és médiumokat, ahogyan a szemiotikusok fogalmaznak: magukba olvasztották ezek különböző kódjait. A *kannibalizáció* vagy az új rendszerbe való tudatos, reflexív beépítés eleve a mimetikus távolságtartás ellenfogalma, amely mimézisen – fogalmazza meg Robert Stam – az istenek szabadságának és kreativitásának imitációját érti, amely az eredeti mű, műfaj, stílus vagy médium világába való „zajos behatolásként” értelmezendő. Ugyancsak ő mutat rá arra, hogy a filmes mainstream kritika önreflexív és parodikus formákkal szembeni bizalmatlansága tulajdonképpen a filmes illúzió egyoldalú értelmezésén alapul, amely megfosztja azt a *játékban lét* jelentésétől, és csupán a realitás tükrözésének mediális kompetenciáját érti rajta (1991. 129–130). Mondanunk sem kell, hogy az irodalmi adaptációk státuszának kritikai megállapítása is ezt a kettősséget követi és különít el az irodalmi mű fiktív világához, illetve az irodalmi és azzal dialógusba lépő filmes fiktív világ létrehozásának *folyamatához* mimetikusan viszonyuló adaptációt. John Fowles már

említett könyve, *A francia hadnagy szeretője* kitűnő példa a folyamat mimézisére, ebben ugyanis – ahogyan arra Linda Hutcheon is rámutat – az ontologikus identitás létrehozásában szerepet játszó imaginatív erőfeszítés alapvetővé válik a szövegben, akárcsak az életben (1984. 51).

A narratív „artifice” tematizációjának vagy narcisztikus narratívának egyik prominens, már említett példája a láthatóvá/hallhatóvá tett szerző, író, aki épp írja művét, és az írással kapcsolatos problémáit megosztja hallgatójával illetve nézőjével, vagy rendező, aki akár cameo appearance erejéig belép a film fiktív világába, ezáltal annak nem-mimetikus voltát legitimálva. Ebben az esetben az olvasót/nézőt a fikció világában nem az események, a cselekmény, hanem maga a narráció irányítja, amelyben az elbeszélő a belső referencia középpontja. Ez a par excellence narcisztikus forma, a *mise en abyme* egyik, a Hutcheon által vertikálisnak vagy interdimenzionálisnak nevezett esete, amelyben a narráció mintegy kontroll alá vonja a fikciót. *A francia hadnagy szeretője* adaptációjában ez a struktúra megkettőződik, a folyamat mimézise kétszeresen tematizálódik: először az irodalmi mű filmes adaptációjával (*filmbe lépésével*), másodsor pedig az adaptáció fiktív világából való kilépéssel az adaptációt, a folyamat mimézisét tematizáló filmbe. Az átlépések tulajdonképpen tételesen szemléltetik azt, amit Hutcheon már a regény szereplőiről is elmondott, nevezetesen, hogy „tudatában vannak fikcionális entitás-státuszuknak.” A Fowles-adaptáció egyébként a *mise en abyme* másik, intradimenzionális változatát is kiválóan szemlélteti, amennyiben a fikció szintjén tulajdonképpen ugyanazon történet különböző eseményei egymás variánsaiként, esetleg módosult kronológiai sorrendben megismétlődnek.

Hasonlóképpen, mindkét típusra példaként hozható fel Tony Richardson *Tom Jones* (1963) adaptációja: a fikció és a néző közé „ékel” narrátor (narrátori hang vagy képközi felirat) kontroll alatt tartja a fikciót, amelyet egyben (irodalmi, kulturális) hagyományként tételez, és – minden filmes új hullám közös tendenciájaként – (le)reflektál. Legfőbb eszköze ebben a paródia, a másik karneváli, régi és új dialógusát létrehozó forma, amelyet Hutcheon olyan szükséges és kreatív folyamatként határoz meg, „amely által a hagyományt revitalizáló és a művészek új lehetőségeket nyitó formák jelennek meg. A parodikus művészet egyszerre tér el a normától és foglalja magában a normát mint háttéranyagot” (1984. 51). A szereplők, akárcsak a Fowles adaptációban, saját fikcionális entitásukat tematizálják azáltal, hogy néha kinéznek a képből. Sőt, a mindentudó narrátor fikcióbeli státusza is témává, a narráció hagyományát újra- és átértékelő gesztussá válik olyan filmnyelvi megoldások következetes beiktatásával, mint a cselekmény folyását

váratlanul és önkényesen megállító kimerevítés vagy az egyes jeleneteknek az adott szereplőre való rázárulása. Tulajdonképpen a narrátor és az auteur szerepeinek éles elkülönítése történik meg (a Fielding-regényben a kettő egybeesik), az adaptáció a klasszikus (irodalmi és filmes) narrációról szóló, metatextuális diszkurzussá válik. Lényegesen többről van itt szó tehát, mint amit Robert Stam (1991. 159–164) a film eredményként értékel, nevezetesen hogy sikerül átvinnie a regénybeli reflexív kódokat (a nézőre való cinkos utalásokat) a filmre.¹⁰² Richardson az adaptáció képeinek is a szerzője (ő a film operatőre is egyben), amelyek különböző filmtörténeti korokat idéző stílusparádéja szintén a reflexív művész sajátja: a választható eszközök sokféleségének felmutatása mintegy szabadságának és kreativitásának garanciájaként jelentkezik. A burleszk stílusát idéző képek oly módon reflektálnak a mindentudó narrátor státuszára, hogy részvételét képközi feliratokra redukálják. A burleszk képi expresszivitása kontrasztívan minősíti a nagy mesemondó egyéb filmnyelvi megfelelőit is: a felső nézőpontot vagy a képeket kísérő narratori hangot. A képi expresszivitás filmnyelvi kompetenciája tematizálódik itt, olyan filmtörténeti és elméleti kérdésekbe ágyazva mint némafilm-hangosfilm, irodalom és film, szöveg és kép viszonya a filmben, amelyek mindenikét a reflexív adaptációk szükségszerűen felvetik.

A fikció narrátor általi uralásával összekapcsolódva jelentkezik a horizontális, tematikus/motivikus ismétlődésen alapuló *mise en abyme* a Fielding-regény hármas tagolású strukturális alapegységében: az elméleti bevezető az egyes részek előtt mindig körvonalazza a fabulát, ez megismétlődik a fejezetek rezüméiként, amelyek szűzségét a megfelelő fejezetbeli, tulajdonképpen cselekmény hordozza. A rezümék filmnyelvi analogonja a képközi felirat, az inzert, a nem-kép, amely megtöri a képfolyam szabad áramlását. A változatos stílusok és az azok által felidézett, gyakran az irodalommal közös műfajok – kalandfilm, road movie, burleszk, dráma, szappanopera, kosztümös film stb. – kontrasztív egymás mellettsége határozza meg tulajdonképpen Richardson adaptációjában a szerző-néző cinkosságának viszonyát.

A *Tom Jones* adaptációja eredeti szerzői manifeszto a narratív hagyomány elavult formáinak elutasításáról, amelyet tételszerűen példáz az, hogy a jelenetek gyakran nem képek lineáris, ok-okozati egymásutánjaként követik egymást, hanem az egyes képekből *bomlanak ki* illetve *zárulnak be* képekbe. Ezen ötlet a *wipe cut* változatos – középről kifelé, jobbról balra, balról jobbra, sugarasan nyíló stb. – formáival valósul meg. Elkerülhetetlen,

¹⁰² 2005-ös, *Literature through Film* című könyvében ugyanezen az alapon tekinti elégteleneknek a *Bovaryné*, mint reflexív narratív hagyományt követő regény adaptációit (144–187).

hogy az ekként felnyíló képben a kinyíló, illetve előre-és visszalapozott (olvasott) könyv metaforáját ismerjük fel, amely egyben egy autonóm filmes nyelv értő nézői befogadását is modellálja. Sőt, Robert Stam ezeket a közvetlen narratív kontextus reflexióinak is tekinti: a sugarasan nyíló Lady Bellaston javaslatának nem őszinte voltát, a csíkok a börtönjelenetet idézik, az óramutató irányában nyíló az idő múlását, a szűkülő írisz a gonoszt különíti el, a kettős vertikális wipe pedig (ollóra emlékeztetve) a cenzúrát jelzi (2005. 115). Ezek a „felnyílások” minduntalan felfejtik a filmes illúzió szövetét, és jelek, jelzések olvasójává teszik a nézőt: a hangsúly természetes módon tevődik át – akárcsak a regényben – a tulajdonképpeni jelentésről, ábrázoltról, az önmagáról beszélő (film)szöveg és olvasója nevetésbe torkolló interakciójára.

3.5. A TELJES KARNEVALIZÁLÓDÁS FELÉ. Lucian Pintilie: *Miért húzzák a harangokat...?*

Amint azt már az előző fejezet összefoglalásában és kitekintésében említettem, a szöveget diszkurzusként felmutató, karneváli terminológia az adaptációk elemzéséhez is új szempontokat nyit meg: eszerint szemléltettem a fentiekben az adaptációbeli kép és szöveg, orális és vizualitás tematizált dialógusának lehetőségét (amire a Shakespeare-életmű a lehető legalkalmasabb), az adaptáció tényére és folyamatára vonatkozó önreflexiót, illetve a kulturális kommunikáció tiszteletteljes és szubverzív formáit. A román, eredetileg színházi rendező Lucian Pintilie *Miért húzzák a harangokat...?* című adaptációja minden szinten példázza a karneváli modellt, és mint ilyen, pontosan leírható (mintegy a fejezet összefoglalásaképpen) annak fentebb is használt, metaforikus terminológiájával. A dialógus e film esetében alapkategória: az adaptáció kiindulópontjául szolgáló Caragiale-komédia műfaji meghatározottságán túl „a folytonos megkérdőjelezésen alapuló szókratészi tisztogatás”¹⁰³ román viszonylatban Caragiale óta élő hagyományának film(nyelv)i továbbgondolása. Maga a cím is egy dialógus-egység, egy kérdés-válasz része, a válasz pedig – „Mert kezükben a kötél, mon cher” – látszólag nyegle szófordulat-jellegén túl a több szinten is tematizált karneváli forgatag artikulálatlan „beszédétől” élesen elkülönülő, a nem látható, de mindenütt jelenlévő hatalom, az „ők” (a Ceaușescu-rezsim éveiben készült filmről van szó) elleni, szubverzív kiszólás. A haranghang és annak képen kívüli, kép mögötti forrása közötti összefüggés tulajdonképpen

¹⁰³ Ld. A Pintilievel készített interjút (Karcsei Kulcsár István 1984. 45).

ál ok-okozati viszony, amely a hatalom gyakorlásának önkényes, *action-gratuit* voltát reflektálja: azért húzzák (ők) a harangokat, mert *megtehetik*. A külvárosi kispolgári réteg zsargonjától elkülönülni szándékozó polgári diszkurzus francia fordulatai – a beszédmódok közti dialógus újabb példájaként – a szociális szubverziót kulturálissá tágítják: a román kultúra és civilizáció francofonizmusa, a kannibalizált kultúra tényezői kiüresedett formákként, szófordulatokként, szubkulturális foszlányokként, külvárosi diplomáciaként szövéődnek bele a film diszkurzusaiba. Egyik emblematisz jelenet ilyen szempontból a farsangi báli, a füledt can-can táncot követő közös, borgözös Marseillaise-éneklés: a himnusz szövege érthetetlen halandzsként, la-la-laként követi a dallamot. Ennek kontrasztív (és a hatóságok által sem félreértett), a politikai szubverziót példázó jelenetpárjában (a filmet több évig betiltották) a fentebb említett kérdés-választ követően elhangzik a *Deșteaptă-te române (Ébredj, román)* című forradalmi dal (ma Románia nemzeti himnusa). A karnevál maga egy sajátos politikai helyzet allegóriája, amelyben a viszonyok álvizonyok és kaotikusan szerveződnek, a szerepek pedig ingatagok és felcserélhetőek, az arcot *ál-arc* helyettesíti.

Pintilie filmje *par excellence* hangos film: a hangsáv, az örült ritmusban pergő, a szereplők által valósággal „fizikailag megélt” dialógusok a képekkel egyenértékűek: a szavaknak, az átkoknak, szitkoknak és fogadkozásoknak *tettértékük* van, a látott cselekedetek analógjai, melyek érzelmi intenzitása képes a képek helyettesítésére is. Az alig hajnalodó városrészben a tyúktól tetejére felmászó Mita önagysága zagyva dohogása hosszú percekig helyettesíti az ingerszegény képet. Ennél emblematiszabb a filmnek a címre is reflektáló zárójelenete: a derengő fényben, a néhány pillanatra beállt csöndet ismét a harangok hangja szakítja meg, a jól ismert kérdésre meg is érkezik a megfelelő válasz, amely érzelmi töltete folytán (kimondója nincs ott, már a nyújtópadon fekszik) mintegy *helyettesíti* a képként megjelenthetőt.

A film szinte mindenik képkockáját az intenzív emberi/szereplői jelenlét jellemzi, az adaptált irodalmi műfaj és színházi médium kódjainak sikeres átmentéseként. Az adaptáció ez esetben nem eltávolodást, kritikát vagy az eredeti specifikus formanyelvének analóg filmes kidolgozását jelenti, hanem éppen fordítva: az eredeti műfaji konvencióit teszi dominánssá. A dialógusokban csúcsosodó, erősen expresszív színészi játék mellett a térhasználat is hangsúlyozottan színpadi: a jelenetek dialógusok, viták köré szerveződnek, amelyekben dühtől, féltékenységtől, hiúságtól és egyéb szenvedélyektől gyötört testek feszülnek egymásnak. A dráma ezek viszonyában és kevésbé az arcokon (a félközei felvételek dominálnak) történik. Jellemzőes ilyen értelemben a külvárosi borbély házának

térbeli kiképzése: az epizódok e teret megosztó, de annak mélységet és transzparenciát adó beüvezett fal előtt, mögött vagy körül bontakoznak ki, egyben tükrözve a komédiai viszonyok, a macska-egér harc különböző stádiumait. A színpadi térhasználat és a képmélység-elv kódjainak ehhez hasonló egybeesései mellett valósággal ritkaságnak számítanak a szereplők nélküli beállítások, amelyek filmes esztétikai állásfoglalásoknak minősülnek. Ilyen például az üres termet (a farsangi bál, a tulajdonképpeni karnevál helyét) egy meglebbenő függöny mögöl mutató beállítás: a fátyol-effektus egyben a rendező kívüállóló, eltávolodóló-közéledő helyét, reflexív tekintétét is kijelölöl, amelynek hangsúlyosságát a kamera keretes szerkezetet meghatározóló, filmbeli jelenléte is mutatja. A zárójelenetben a felszakadozóló kód mögött láthatóvá válnak a filmezés eszközei és tere, a kép mögötti tér, amelyben tétován botorkál a rendező, a játékmester, aki mindezt mozgásba hozta, miközben egy női hang (a felvételvezetöló) ismételtlen felszólítja, hogy *szálljon ki a képből*. A kép és a kép mögötti tér közötti képzeletbeli fal lebontásának (a „maszk lehullásának”) eme narcisztikus szerzöló gesztusa tipikusan karneváli, ahogyan a film egészének struktúráát adó *mise en abyme* eljárás is. A színház a színházban, előadás az előadásban önreflexív, a történetket motovikusan, allegorikusan összeggöló mozzanata mellett az alapszituáció – a szeretöló félreértésekkel tarkított keresése, a féltékenységi jelenetek – egyre táguló körben, a borbély házában, a közfürdölóban majd a „nagy olvasztótégelyben”, a karneválon is megismétlölódik, hogy aztán ott érjen véget és tisztuljon le, ahol elkezdölódött: a borbély-felcser (a szeretöló) házában. A szeretöló bosszúszomjas keresése más módon is megkettözölódik, ugyanis egyszerre két irányból történik: nemcsak a megcsalt férj, hanem a megcsalt szeretöló, Mita önagysága (indulatai által elemi erővel uralt hiszterika, igazi karneváli jelenség) tetteinek is ez a mozgatórugójá. Magának a keresés folyamatának a képeket is szervezöló hiány (nem találják sehol a szeretölót, mindegyre kicsusszan a kezük közül, vagy pedig egyszerűen nem tudják azonosítani a bálon a maszk miatt) és redundancia (az intrika alapját képezöló eggyel több férfi illetve nő a „képben”) dialektikájá ad sajátos ritmust. A karneváli forgatagban lehullnak ugyan a maszkok, az érzelmi letisztulás, a kedélyek megnyugvása azonban csak a már említett, a borbély házabeli jelenetben, az *együtt játszásban* (szavalásban, dalolásban) történik meg. Ezen a szinten új értelmezést nyer az adaptált Caragiale-mű címe is, a *De-ale carnavalului*, amely megközelítölóleg „karneválosdinak” fordítható, s mint ilyen a karnevált a szabályok, a működési elvek ismeretét, megértettségét feltételezöló *játékként* értelmezi. *Karnevál* és *karneválosdi* kettösségét a Pintilie-adaptációnak sikerül kiemelnie oly módon, hogy az ismert karneváli formákat, motívumokat (maszk, átöltözés, szerepcsere, erotikum,

kannibalizmus, dialógus stb.) egyszerre építi be a film szüzséjébe, illetve teszi az egészre reflektáló metanyelv részeként a látszat-valóság, a jelenlevő és eltűnő kamera, a képi, a kép előtti és a kép mögötti tér, a kukkolás, a szociális, politikai és kulturális szubverzió, az adaptációbeli médiumokközi dialógus, kép és hangsáv dialógusa stb. metaforáivá. A karnevál(osdi) e film esetében teljes, a narráció és a filmnyelv minden szintjére kiterjedő, a karneváli formákat irodalom-színművészet-film dialógusában mozgósító karnevalizálódást jelent.

A filmbeli diegézis és metadiegézis tudatos kreáltságára, modell-voltára több tényező is utal: a metafikciót kiemelő keretes szerző-kamera jelenlét mellett a mű tér és idő struktúrája is a szerzői tevékenység „világteremtő” voltát modellálja. A hajnaltól hajnalig tartó, elinduló és lezáruló történések a centrum-periféria térbeli tengelyén (a szereplők a centrum, a néha megemlített Ploiești és Bukarest városok és a film terét meghatározó periféria között mozognak illetve a periféria centrumosításáról, például kanalizálásról beszélnek), szinte mitikus tér-időben¹⁰⁴ játszódnak, ahogyan maga a láthatóvá tett forgatás, a centrumból a perifériára szorult (film)művészet is.

A fentebb elemzett adaptációk többsége esetében a karneváli terminológia – külső elemzési eszköztárként – akár el is hagyható, amennyiben a *dialógus*, a *maszk*, a *tükröbe nézés* és a *kannibalizmus* olyan metaforák, amelyek az intertextualitás és intermedialitás- elvet nyitják meg újabb, szociológiai és antropológiai elemzési horizontok felé. Pintilie adaptációja abban különbözik ezektől, hogy benne a karnevál nem csupán témaként, formai sajátosságként vagy metaforaként, hanem a (filmes) műalkotás *létmódjaként* jelentkezik azáltal, hogy a szerző/rendező – film – néző „szentháromságát” megkettőzve, tükrözve láttatja. Nem statikus modellként, hanem az intézményes, társadami viszonyok, diszkurzusok intenzív mozgásában és kölcsönhatásában: *karnevalosdiként*.

¹⁰⁴ Caragiale darabjai a két világháború közötti kispolgárokról rajzolnak karikaturisztikusan érzékletes pillanatképeket, Pintilie megtartja ugyan a típusokat, de környezetüket, terüket jellegtelenné absztrahálja.

4. ADAPTÁCIÓ ÉS TÁRSADALOM

4.1. ADAPTÁCIÓ ÉS INTÉZMÉNYESEDÉS

Dudley Andrew már 1984-es, *Concepts of Film Theory* című könyvének adaptáció-fejezetében siet kijelenteni, hogy „eljött az ideje annak, hogy az adaptációtanulmányok szociológiai fordulatot vegyenek”. Ő maga azonban nem sokat tesz ennek érdekében – kivéve néhány, transznacionális adaptációval járó „filmnyelvi gazdagodás” példáját – megállapítását mégis úttörő buzdításként értelmezi a főleg a 90-es évektől megerősödő, szociológiai, antropológiai irányultságú kritika, amely az adaptáció és filmes intézményesedés kapcsolatát, valamint kulturális reprezentációban játszott szerepét tanulmányozza.

„Az eljövendő viták arról, hogy művészet-e a film, akörül forognak, hogy milyen szerepet játszik a film a polgárjogot élvező kulturális intézményeken belül. Semmi sem szolgálhatta hatékonyabban ezt a szerepet, mint hogy a film igyekezett minél közelebb kerülni az elismert irodalomhoz, akár azáltal, hogy a világirodalom témáit „filmesítette meg”, akár úgy, hogy magát az irodalomtörténetet nevezte ki a film előtörténetének” – írja Joachim Paech A *film intézményesedése és irodalmiasodása* című tanulmányában (1996. 86—87). Már filmtörténeti közhelynek számít az a megállapítás, hogy a film intézményesedésének folyamatában, az intézmény megtartásáért, fenntartásáért folytatott küzdelemben az irodalmi adaptáció kulcsszerepet játszott: a vásári mutatványos hagyománytól alig eltávolodó, morálisan igénytelen programmal rendelkező nikkellodeonok cenzúra általi bezárását éppen az irodalmi adaptációkra való programszerű áttérés akadályozta meg: az irodalom a morális társadalmi értékek garanciájává vált, amelyeknek „filmrevitelét” Amerikában hosszú ideig a hírhedt Production Code szabályozta. A francia *Film d'Art* mozgalom egyenesen a művészi igényességet tette az irodalomtól függővé, a több hullámban megújuló hollywoodi filmben pedig az adaptáció már a tömeget és az igényesebb közönséget egyaránt garantáltan vonzó *midcult* műfaj prototípusává vált. Paech fenti kijelentésében, úgy tűnik, különválasztja a film irodalomhoz közeledésének két módját, noha ezek nem zárják ki egymást. A második azt az elméleti vonalat képviseli, amely szerint a filmtörténet az irodalomtörténet folytatása, a

filmelbeszélés pedig az irodalmi elbeszélés új dimenziója, értelmezésének új (technikai) módja. A filmnek ugyanis nem „veleszületett” természete az elbeszélés, hanem (az irodalomtól) tanult szerzemény. Az irodalmi elbeszélés modell-voltát többek közt az is bizonyítja, hogy a filmes elbeszélés fejlődése hasonló tendenciát mutat, mint az irodalomé: ebben a folyamatban az elbeszélési technikák fokozatos tökéletesítését azok dekonstrukciója, nyílt megmutatása és önreflexív megkérdőjelezése követi. A 60-as években ez a tendencia filmben és irodalomban egyszerre csúcsosodik: a francia új hullám volt az a mozgalom, amelyben irodalom és film ezen dekonstruktív tendenciája egyszerre, mintegy egymást tükrözve jelentkezett. Az irodalom megszűnt modellnek lenni, egyenrangú partnerré vált: az imitáció mozzanata kiiktatódott, és az *írók könyvei filmmeként születtek meg*. Az új hullám kritikusai és rendező-teoretikusai a filmkészítés irodalmi kötelékektől – az írói autoritástól és az elitista esztétikai normáktól – való eloldozását szorgalmazták. Az irodalomtól függetlenné ideologizált filmkészítés azonban nem járt magától értetődően együtt magának az ideológiának, a „tisztá filmelméletnek” az intézményesedésével, azaz akadémiai legitimációjával. Az úgynevezett filmes tanulmányok (Film Studies) bekerülése az egyetemek curriculumába az Atlanti óceán mindkét partján váratott magára, és sok esetben – a bevezetőben már szó esett róla – ironikus módon az irodalmi tanulmányok közvetítésével nyert teret magának. Jelen pillanatban pedig mind az irodalmi, mind pedig a filmes tanulmányok autonómiáját az olyan olvasztótégely-kutatási területekben való feloldódás fenyegeti, mint a kulturális vagy a kritikai tanulmányok. Ezzel egyidőben egy, főként az angol elméletírásban jelentkező, kulturális örökség és adaptáció kapcsolatát feltáró irány visszafelé erősíti meg az adaptációknak a film intézményesedésében játszott szerepét azáltal, hogy azokat a kulturális emlékek megőrzésére, archiválására alkalmas *helyeknek* tekinti.¹⁰⁵ A kulturális emlékezet működésének alapfeltétele ugyanis – amint azt Jan Assmann (1999) is megállapítja – nem más, mint az adekvát intézményes keret megteremtése.

Az emlékezést lehetővé tevő filmes intézmény a technikai rögzíthetőség és a művészet sokat emlegetett paradoxonára épül. Az adaptációértelmezésben tükröződő vágy és félelem is jelentős mértékben magának a filmnek a kettős – technikai és művészi – természetéből eredeztethető. Amint azt Hauser Arnold is kijelenti *A művészet szociológiájában*, a filmnek „a gép az eredete, médiuma és a legmegfelelőbb témája” (1982. 956). Létrehozását egy standardizált gépezet irányítja, a produkció, amelyben az egyes

¹⁰⁵ A *Screen* 2004-es különszáma a nemzeti örökség megőrzésének egyik fontos fórumaként tárgyalja a klasszikus adaptációkat.

szerező szerepe elhalványul, hasonlóan – állítja Robert Richardson – a középkori katedrálisok kollektív építésének anonimitásához (1969. 11). Gazdasági-társadalmi meghatározottsága művészet és áru dialektikáját implikálja (a termékszám a nézők számának függvénye), amely meglehetősen megnehezíti az egyedi és standard filmforma (vagy Hauser terminológiájával élve az *invenió* és *konvenió*) közti egyensúly megteremtését. Ebben a megközelítésben az adaptáció sem más, mint az „irodalom átdarálása” vetítőgépen, amely igazolni látszik Borisz Eichenbaum borúlátó észrevételét, mely szerint a film „azáltal lett művészet, hogy az áthagyományozott elemeket a médium új lehetőségeinek megfelelően átcsoportosította.” (1971. 580).

Techné és *ars* fogalmi szembenállása sosem volt ennyire mély, mint a „technikai sokszorosíthatóság” korában. Régis Debray találóan nevezi ezt a kort a „vizuális korszakának”, amelyben a kép egyfajta szociális sznobizmus hatására pusztá dekorációvá válik, szimulákrummá, amelynek értékét piaci értéke határozza meg, elméletévé pedig a gazdaságtudományok válnak.¹⁰⁶ Az ezredvég – virtuálisba hajló – vizuális korszakában az adaptációk alapvetően két tendencia köré csoportosulnak. Az irodalmi alkotások egyre árnyaltabb, kép-, szín-, hanghatásban kimerülő, technikai reprodukciói, újra- és újraadaptációi a mutatóványbeli és ezzel egyidőben a bevételbeli túlicítálást tartják programszerűen szem előtt. Annál is inkább, mert az úgynevezett popularizáló, hollywoodi adaptációk egyre nagyobb büdzsével készülnek. Ezzel szemben, a technikai kifejezőeszközöket háttérbe szorító, esetenként korábbi korszakok eszköztárát, hangulatát, stílusát idéző adaptációk a mesterségbeli tudást az aktuális egzisztenciális, társadalmi, világszemléleti kérdéseket kifejező metaforizálásnak rendelik alá.¹⁰⁷ Az első esetben az adaptációk az eredeti alkotással és az esetleges korábbi adaptációkkal való kizáró összehasonlításra ösztönzik a nézőt, vagyis adott esetben nem is igénylik az eredeti szöveg ismeretét, és általában nem is ösztönöznek a film megnézése után annak elolvasására. Ezzel a függ össze az a jelenség, hogy a könyvek helyét videokazetták, DVD-k foglalják el a polcon (a könnyebb – főleg időbeni – hozzáférhetőség ürügyén). Ezzel egyidőben a hollywoodi adaptációk természetesen gyakran egy fordított irányú összehasonlítást is implikál, amelyben a hipertextus (a film) befogadása időben megelőzi a hipotextusét (az irodalmi

¹⁰⁶ Debray a nyugati látásmód három nagy korszakát különbözteti meg: az idolk (logoszféra), a művészet (grafoszféra) és a vizuális (videoszféra) idejét (1992. 220–225).

¹⁰⁷ Technicizálás és esztétikai törekvés nem feltétlenül zárja ki egymást, amennyiben az előbbi alárendelődik az utóbbinak: Peter Greenaway a *Prospero* könyveiben például jórészt technikai eszközökkel törekszik szöveg és kép tökéletes analógiájának megteremtésére, magának a mediális korszakváltásnak allegorikus tematizálására.

szövegét), s ekképp összehasonlítási alapként működik az eredeti szöveg olvasásakor – a *Gyűrűk ura* (2001) filmváltozata valóságos olvasási lázat váltott ki, a „melyik jobb” dilemmát eldöntendő –, mintegy *legitimálja a könyvet*. A művészetek közti „egészséges”, úgynevezett paragonális (vetélkedő) viszony reneszánsz modelljéből már csak a gazdasági érdekelttség maradt: a mecénás és a nagyközönség figyelmének felkeltése mint elsődleges cél irodalmat és filmet partnerekké teszi az adaptációban. Ekképp lett Ondaatje addig kevesek által olvasott könyvéből bestseller A. Minghella *Az angol beteg* (1996) filmjének bemutatása után. Király Jenő a filmeket műfaj és stílus/szerzőiség szembenállása mentén kategorizáló könyvében Minghella filmjét a midcult tipikus példajaként elemzi, amely egyaránt vonzza a stílusfilmek/szerzői filmek és általában a „magasabb” kultúra iránt érdeklődőket és a tömegfilmek/tömegkultúra fogyasztói táborát (1998. 230–258). Ennek értelmében elmondhatjuk, hogy a hollywoodi adaptáció az ideális midcult: egyaránt szól azoknak, akik a könyvet olvasták, és kíváncsiak a megfilmesítésre, esetleg valami „könnyebbre” vágnak és azoknak, akik számára a film csupán egy szerelmi melodráma, amely alkalmasint helyettesíti az eredeti szöveg olvasását (például a Brontë-nővérek és Jane Austen regényeiből készült adaptációk kiváló háziolvasmány-helyettesítők). Ezek után ahhoz a paradox következtetéshez juthatunk, hogy gazdasági értelemben a midcult az igazi tömegfilm, hiszen nagyobb tömegeket vonz, mint ez utóbbi maga. Ezt az a tapasztalat is megerősíti, hogy ezek a filmek az ideális Oscar-díj várományosok,¹⁰⁸ amelyek rendezői nem relevánsak vagy kevésbé ismertek, csak egy nevet képviselnek a végeérhetetlen stáblista végén. Ugyanakkor az eredeti irodalmi műalkotás szerzőjének neve gyakran már az első képkockán, vagy az utcai plakátokon kitüntetett helyen bukkan fel: *Mary Shelley's Frankenstein*, *Shakespeare's Hamlet* stb. Az író nevének, akárcsak az irodalmi mű eredeti címének feltüntetése/változatlan megtartása, mint az intertextuális viszony elsődleges és félreérthetetlen jelzése, nem mentes minden gazdasági megfontolástól: egy, már létező piac-nyújtotta előnyt használ ki.¹⁰⁹ Egy sarkított szembenállás szerint az esztétikai-morális dimenziót előtérbe helyező adaptációk a *komplementaritás* igényével lépnek fel, azzal a szándékkal, hogy kiegészítsék, olyan új kontextusba helyezték az eredeti irodalmi alkotást,

¹⁰⁸ Ld. erről, többek közt, George Bluestone *Novels into Film* című könyvét (1956. 3–5)

¹⁰⁹ Ld. erről: Robert Stam (2000. 65)

amely megerősíti annak klasszikus értékét.¹¹⁰ Az előbbi esetben az irodalmi alkotás *tárgya*, az utóbbi esetben egyenrangú *dialoguspartnere* a filmes adaptációnak. Ezt a merev szembenállást lazítják fel a *klasszikus* és a *populáris* terminusainak diverszifikálódott jelentései: a klasszikus jelző az adaptáció kontextusában már nem az irodalmi eredetire, hanem az adaptáció formai jegyeire, stílusára (ún. „korfilmek”, „kosztümös filmek”) vonatkozik, a populáris pedig nem egyszerűen az olcsó vagy értéktelen szinonímája, hanem az elittel, a klasszikussal szembeni – sajátosan posztmodern gesztusnak tartott – *szubverzió* is. A benjámini, sokszorosítás által garantált tömegkultúra pozitív volta e dekonstrukcióval mindig együtt jelentkező konstrukcióban rejlik – így például az adaptáció az irodalmi műalkotás egyediségének auráját a sztárkultusszal pótolja: „A film az aura elorsoradására – írja – a „personality”-nek, a személyiségnek a műtermen kívüli mesterséges felépítésével válaszol, a filmtőke által támogatott sztárkultusz konzerválja a személyiség ama varázsát, amely már rég csak árujellegének poshadó varázsában rejlik.” (1969. 319)

A technikai sokszorosíthatóság magától értetődően veti fel a szerzőiség és a szerzői jogok intézményes problémáját is: amint azt Marshall McLuhan is kifejti médiumelméletében, a © jel a nyomtatás technológiájának megjelenésével vált a szerzői autonómia és jogok szimbólumává (1964. 150). A legtöbb hollywoodi adaptációban ez a jel a produkcióra, a névtelen alkotócsoporthoz vonatkozik, a szerzői adaptációban az *író* értelemben vett szerző nevéhez kapcsolódik, akinek személyes kézjegye az a realitás, amire a nézői értelmezés támaszkodhat. Az első esetben az irodalmi mű írója egyszerű márkanévként jelenik meg, a másodikban szerzői modellként. Azonban nem hagyható figyelmen kívül az a tény sem, amelyre Catherine Grant mutat rá: a szerzői, úgynevezett „szabad” adaptációnak is megvan a maga (produkcióra, disztribúcióra és befogadásra irányuló) piaca, amelyet ő szerzőiség-kereskedelemnek („commerce of auteurism”) nevez (2002. 57–73). Az erőteljes szerzői jelenlét nyomát hordozó adaptációk azáltal, hogy nem a hasonlóságra, hanem a különbségek elmélyítésére helyezik át a hangsúlyt, egy nem-mainstream, a szerző kultikus státuszára alapozó befogadás kritika és reklámok által is megerősített piacának feltételeit teremtve meg. A két – „direkt” és szabad – adaptációs magatartás lényegében a médium kettős értelmezése által meghatározott: az egyik az adaptációt médiumközi, csupán technikai transzformációnak, a második pedig ugyanazon,

¹¹⁰ Genette a hipertextualitás legfőbb értelmét éppen abban látja, hogy a régi műveket állandóan új jelentés-körforgásba helyezi. Idézi Borges utópiáját, amely egy, állandó transzfúzióban (textuális „vérátömlesztésben”) levő irodalomra vonatkozik. (1982. 453–54)

a reneszánszsal és humanizmussal kezdődő vizuális korszak két különböző (társadalmi, szociális, kultúrantropológiai) *üzenete* interakciójának tekinti.

4.2. AZ ADAPTÁCIÓ MINT MÉDIUMVÁLTÁS. TECHNIKA ÉS/VAGY ÜZENET?

Marshall McLuhan *A Gutenberg-galaxis* (2001) című kultúrantropológiai rendszerében a könyvnyomtatást és a filmet ugyanazon vizuális korszak jelenségeiként tárgyalja. Rámutat arra, hogy a reneszánsz óta „növekvő vizuális kényszerhatás”, a tipográfia emberének alapvetően kinematikus, szekvenciális és képszerű időérzéke természetes módon vezetett el a „filmigényhez”. A könyvnyomtatás által szentesített írásbeliség egyben egy új, a „kép elé fókuszoló” látásmódot is meghatározott: „Az írásbeliség az embereknek megadja a képességet – írja –, hogy egy kissé a kép elé fókuszoljanak. Az olvasni nem tudók úgy tapogatnak le egy képet, mint mi a nyomtatott oldalt. Nincs egy különálló nézőpontjuk. Egyek a képpel. Nyomatékosan hatolnak bele. A szemet nem perspektivikusan, hanem szinte tapintóan használják.” (2001. 52) Innen már csak egy lépés a tipográfia és mozi intézményeinek analógiája: „a nyomtatott szöveg olvasása az olvasót a filmvetítő szerepébe állítja. Az olvasó olyan sebesen mozdítja az előtte lévő kinyomtatott betűk sorozatát, hogy ezzel megértse az író elméjének mozgását.” Ilyen értelemben a technológiai eltérés a két intézmény között nem releváns a befogadó szempontjából, sokkal fontosabb azonban az a szociális-kulturális kontextus, amelynek mindkettő a lehető legadekvátabb üzenetivé vált. McLuhan megközelítésében a médium nem egyszerűen technikai hordozó, csatorna, hanem szükségszerűen *egy* az üzenettel. A technikai fejlődés csak annyiban fontos, amennyiben új látásmódok, szociális magatartásformák, viszonyok, ideológiák tükrözésére alkalmas.

Hasonló következtetésekre torkollik Clifford Geertz *Az értelmezés hatalma. A művészet mint kulturális rendszer* című tanulmánya (2001) is, amely, a művészet technikai diszkurzus útján történő megértésének lehetőségét elismerve a nem-technikai diszkurzusok mellett foglal állást. Ezek lényege, hogy „az emberi célok kifejezésének és közös erővel fenntartott tapasztalati mintáknak a kontextusán belül igyekeznek elhelyezni a művet”, magát a művészetet pedig egy kulturális jelrendszer mentén tartják értelmezhetőnek. Geertz több példával alátámasztott alaptétele, hogy a vizuális művészet a befogadónak mindig azon készségeit mozgósítja, amelyeket az adott társadalom a legtöbbre becsül. Így

például a 15. századi festészetbeli tánc-reprezentációk (Pl. Botticelli *Primaveráján* vagy a *Vénusz születésén*) a „kecses csoportokba rendezett statikus viszonyok” értelmezését követelték meg a nézőtől, a festményekbeli arányok pedig a reneszánsz kereskedő emberének azon (áruszállítással összefüggő) készségére alapoztak, hogy „komplex formákból álló struktúrákat érthetőbb formák együtteseként fogjanak fel” (286). Hasonlóképpen válik a XVII. századi holland festészetben a *levélírás* – *levélolvasás* tematika egy sajátos társadalmi kód hordozójává. A divatos francia műfaj eredeti adaptációi ezek a helyzetképek, amelyek egyszerre tükrözik a levelezés társadalmi gyakorlatát, illetve a levelekbeli szövegek olvashatatlansága által (amelyek üres foltként, *lyukként* tátonganak a képeken) e gyakorlat diszkrét, intim voltát. Svetlana Alpers az adott korbeli festményeken jelentkező szövegek képekre vonatkozó leíró jellegét tanulmányozva említi a levél-festmények csoportját, amelyet főként Vermeer és Metsu képviselnek. Következtetése, hogy e festmények azt a társadalmi helyzetet reprezentálják, amelyben a szerelmesek a szerelmet magát annak reprezentációjával helyettesítik (1992. 192—196.).



Metsu: *Levelet olvasó nő* (1662—65) és *Levelet író férfi* (1662—65).
A levelezés mint a kor divatos, „franciás” társasági gyakorlata a
levél vizuális kódjában koncentrálnak

Hasonló példák hozhatók fel más médiumok területéről is: a fotó médiuma mint pillanatfelvétel, „megörökített pillanat” az iparosodás folytán felgyorsult életritmus, a mozgó néző véletlenszerűen keretező látásmódjának, illetve szintén az iparosodás, a demográfiai mozgás, emigráció következtében felbomló családok egységének illúzióját megteremtő (ld. A 19. század elejének-közepének családi fotóit) üzenet. Ami/aki a fotón van, az már abban a formában nem létezik, de a fotó *igazolja* egykori létezését. Amint azt André Bazin fotóelmélete és a legújabb antropológiai képméletek is tanúsítják, a fotó által egyszerre hordozott jelenlét-távollét „a másik halálának tapasztalatában gyökerezik”.

Ilyen értelemben, médiumelméleti szempontból érdekesek André Kertész olvasást tematizáló fotói: nemcsak a z illető, a képen jelenlévő modell távollétére utalnak, hanem a vizuális kor fontos szereplőjének, az *olvasó embernek* mint olyannak a szimbolikus, főként a tévé megjelenése által kiváltott *halálára* is.¹¹¹ Az új médium, a TV és műfajai pedig a posztmodern képlátás és információszerzés mozaikszerűségének adekvát hordozói.



*Az olvasó ember
reprezentációja
Kertész fotóin egyben
a reneszánszsal
kezdődő vizuális
korszak letűnésének
üzenetét is hordozza*



*A fotó megörökítő, és így múlttá tevő médiuma
a könyvtárak által biztosított, átfogó erudíció
eszményét nosztalgiává változtatja*

A médium tehát nemcsak technikai vívmány, hanem elsősorban kulturális szemantikai rendszer. Az új médiumok nem csupán átmentik vagy aktualizálják a régiek kulturális üzenetét, hanem sajátjukkal szükségyszerűen fölül is írják, saját jelentérendszerükbe építik azt. Az adaptációk ennek megfelelően mintegy tétélesen szemléltetik McLuhan azon kijelentését, mely szerint az új médium mindig tartalmává teszi a régi médiumot. Nem csupán az üzenet közvetítésének narratív módját, hanem a médium használatának tapasztalatát is, vagyis maga a használó válik tartalommal. Eszerint minden adaptáció nemcsak az *olvasóhoz*, hanem az *olvasóról* szól egyben, könyv és olvasója megváltozott viszonyát modellálja. Ez a modell azonban ritkán különül el önálló vizuális kódrendszerként az adaptációkban, de ha mégis, az új médium *kiolvasható*, jól elkülönülő üzenetként leplezi le magát.

Robert Bresson *Egy falusi plébános naplójában* a *napló* mint a dialogikus szociális beszédmódot a monologikussal helyettesítő műfaj válik központi vizuális kóddá, amelynek nem szerepe a filmbeli történetek szervezése vagy megértése, amint az a klasszikus hollywoodi elbeszélés-módban megszokott. A napló kézírású, javításokkal teli oldalai nem egyszerű reprodukciói az eredeti irodalmi szövegnek, hanem a rendező alternatívái,

¹¹¹ Vö. André Bazin 1999a. 16—23 és Hans Belting 2003. 165—169.

megoldásai a fizikai és lelki kiszolgáltatottság kifejezésére, akárcsak a szereplő fáradt, „kihangosított” belső hangja vagy meggyötört arcára irányuló közelképek. A napló azáltal válik par excellence modernkori műfajjá, hogy az elszigetelt, magára maradt, egzisztenciális kérdéseket feszegető individuum és társadalom elidegenedett viszonyát pontosan leképezi. Bresson a naplóformát vizuális kóddá avatja: a javításokkal teli oldalak e viszony pontos tükörképei. Rádásul folyamatosan tanúi vagyunk annak, ahogyan e vizuális absztrakció megtörténik: látjuk magát az eseményt, majd a naplót író plébánost és végül az immár teleírt naplóoldalakot. Tágabb értelmezésben, McLuhan nyomán, ez az elszigetelődés, az egyedül olvasó/író ember megjelenése a könyvnyomtatással elkezdődött vizuális korszak velejárója, amelynek kultúrantropológiai sajátossága többek közt az, hogy a középkorra jellemző kollektív büntudatot az egyéni büntudat váltja fel, amelynek adekvát kifejezést biztosít épp a napló vallomásjellege.

Az irodalmi mű által hordozott szociális-kulturális üzenet vizuális interpretációjára kiváló példa a már idézett *Szerelmes Shakespeare* is: a báljelenetben bemutatott korabeli társastáncbeli mozgás, mint a társadalmi viszonyokat tükröző kód az utolsó jelenetbeli kameramozgás (színpad és színpalak mögötti tér között) előképe, ugyanúgy, ahogy a múltbeli (flashback, a színmű írásának folyamatát megjelenítő) képeket a jelen (a bemutató előadás) képeivel keverő képsor is a korabeli tánc előre-hátra lépegető koreográfiájának vizuális analógiájává válik. Hasonló módon építenek a tánc által képviselt társadalmi kódokra a Jane Austen–adaptációk (*Büszkeség és balítélet*, *Értelem és érzelem*, *Emma* stb.) gyakori báljelenetei. Ezek az adaptációk a megszokott romantikus téma mellett tudatosan válnak egy, a regények által is hordozott társadalmi kódrendszer (a társadalmi rétegek, a nemek közti, a családbeli kommunikáció viktoriánus formái, az információszerzés/közlés módjai) – néző által *kiolvasandó* – interpretációivá.



John Madden: *Szerelmes Shakespeare* (Gwyneth Paltrow és Joseph Fiennes): A korabeli tánc nemcsak a társasági viszonyok, hanem a két (a magánélet és a színmű) történetben előre-hátra lépegető, majd azokat összekapcsoló narráció és a

Hasonlóképpen, Huszárik *Szindbádjának* (1971) nyitó táncjelenete, ahogyan a gyakran ismétlődő virágmotívumok is, indázó vonalával kulturális kódok, amennyiben utalnak a szecesszió jellegzetes „coup de fouet”-jére, ugyanakkor a film szerkezetét meghatározó alapszituáció *mintázata*t is adja. Krúdy századvégi, erőteljesen stilizált, dekadens hangulatú művének társadalmi üzenete egy képzőművészeti kódba sűrűsödik és válik ekképp a film vizuális vezérmotívumává. Az adaptációt irodalom és film intermedialis kapcsolataként értelmező kritika értékelési szempontja nem lehet más, mint az, hogy a film médiuma hogyan „teszi magáévá” az irodalmi mű (esetenként aktualizált, újraértelmezett) társadalmi-kulturális üzenetét azáltal, hogy azt specifikus filmes kóddá konvertálja: montázssá, képmélységgé vagy, akár a *Szindbád* esetében, a képek közti metonimikus és/vagy metaforikus kapcsolattá. A film a regény által modellált 19. század végi egzisztenciális válságot mintegy behelyettesíti a felnövekvő filmmel kortárs modern ember sokat emlegetett elidegenedésével úgy, hogy az életigenlés központi archetípusait – elsősorban a nőt, a szerelmet képviselő Nagy Anyát – kiüresíti, egy rendkívül dús stilizáció részévé teszi. A romantikus, beteljesülést ígérő narratíva, akárcsak Krúdynál, egyszerű, ismétlődő jelenetsorrá, a nőt szimbolikusan reprezentáló színpaltok kavalkádjává stilizálódik.

4.2.1. Létélményre „fogékony” médium: Huszárik *Szindbádja*

Kemény Gábor „képekbe menekülő életként” ragadja meg Krúdy főművének esszenciáját, amelyet az általa rendkívül alaposan elemzett metaforikus és szimbolikus szerkezet is igazol (1993). Az azonban, ami az író művében túlért stilizációként hat, adekvát médiumra lel a filmben, amely a társadalmi-kulturális kivonulás, szecesszió üzenetét vizuális nyelvre ülteti át. Irodalom, képzőművészet/építészet és film médiumainak összekapcsolása, a századvég és a modernizmus életérzésének vizuális formákká absztrahálása mint analógia mellett a filmben a *Szindbád*-novellák témáinak, találkozásainak archetipikus képekbe, azaz egyetemes kulturális élményállandókba való sűrítése is megtörténik. Az *utazás-álmodozás-émlékezés* nem egyszerű *téma*, hanem a film médiumát jellemző pszichológiai hatásmechanizmusok *tematizációja* is. A képsorok nem valamely filmbeli történet lezárását, hanem egy társadalmi pszichózis feltárását szolgálják: nem egyszerű technikai képek, hanem archetipikus képek, amelyek a századfordulón felbomló romantikus struktúrák valóságából az álomvilágba menekülő ember

egzisztenciális bizonytalanságát modern életérzésként aktualizálják, amelynek a „nagykorú” modernista film adekvát médiumává vált.

A filmben a múltbeli biztonság, intimitás keresése nőkkel való találkozások hosszú sorára való emlékezésben merül ki, amelyet a Nagy Anya Jung-i, kettős „arca” szervez: az elfogadó, megbocsátó, védelmező, megtartó és a kisajátító, önző, követelőző aspektus. Ez a központi kép nem csupán a találkozásokat strukturálja a fent említett típusok szerint, hanem a filmben szereplő vizuális motívumok „nőneműségét” is meghatározza: Gilbert Durand strukturalista archetipológiája szerint (1982) ugyanis minden nőnemű (és ezt a névelőket használó latin eredetű nyelvek határozott névelőinek neve is bizonyítja), ami üreges, azaz betakar, befogad, befed, elnyel: a *Szindbád* esetében az útnak indító talicskától a vörös postakocsin, a különböző női szobákon, Majmunka barlangszerű ebédlőjén és a kávézókon, vendéglőkön át a befejező templom-jelenetig. Durand az úgynevezett „intimitás szimbólumokat” a „kép éjszakai szférájából” („régime nocturne de l'image”) vezeti le, olyan szimbólumokat, sémákat, képzeteket és fogalmakat sorolva ide, mint mélység, belső tér („intérieur”) – amely meleg, mély, de sohasem forró – leereszkedés, mélybe szállás (intimitás-képzet a zuhanás képzetével ellentétben), visszavonulás, menedék, biztonságérzet. Az ezekre a sémákra visszavezethető archetipikus szimbólumok konstellációt alkotnak, egymást felidéznek és kiegészítik. A mélybe szállás/leereszkedés képzetét például egyszerre idézheti az (el)nyelés szexuális illetve digestív sémáját – Durand analóg szervekről és kettős hasról („ventre sexuel et ventre digestive”) beszél, ezáltal is megerősítve az erotikus és gasztronomikus szimbólumok mint intimitás-szimbólumok izomorfiaját. Ezek számbavétele kulcsszerepet játszik a Huszárik által megadott odüsszeuszi-gargantuai-casanovai séma irodalmi illetve filmbeli megvalósulásának tanulmányozásában, ezáltal a szerzői szándék, a szelekciót irányító elv visszakeresésében. Huszárik az odüsszeuszi, gargantuai, casanovai mintát a „nagy életélvezők” közös témájára vezeti vissza, ennek mintegy variációiként tekinti azokat. Az erotika és gasztronómia izomorfiaja még áttekinthetőbbé teszi ezt az összefüggést, közelebb visz a szindbádi életfelfogás titkának megfejtéséhez és a mögötte rejtőző századvégi és modern emberi létélmény megértéséhez.

Ez az időélmény és létélmény sokban megegyezik a századvég emberének az egység (romantika társadalmi-filozófiai alapjai) megbomlásából, egy világkép megszűnéséből fakadó nihil-döbbenetével: innen a befelefordulás hajlama, a szubjektív jelleg felerősödése, a naplóforma kedvelése, amelynek némely vonását a filmben is felfedezhetjük (lásd: monológok; *Szindbád* egyfolytában monologizál, akkor is, ha van

beszélgetőpartnere). Ez a szubjektív, egyszólamú jelleg néha annyira erős, hogy beszélgetőtársa – a különböző nők, Majmunka, Vendelin – mintegy a szindbádi szubjektum meghosszabbításának, alter egójának tűnnek. A részepizódokban elhangzó szindbádi szentenciák, többé-kevésbé őszinte vallomások általánosítódnak a kulcsepizódoknak számító Majmunka-jelenetekben: itt az apró kérdések egzisztenciális töltetű megállapításokká absztrahálódnak-szintetizálódnak. Majmunka több felidézett nőtípus vonásait ötvözi magába: odaadó, ugyanakkor féltékeny, megértő, ugyanakkor szemrehányásokat tevő; indulatos és gyöngéd; szerelmes és anyás. Elidegenítő és megtartó: ez a kettősség jellemzi a Nagy Anya archetípust, mint intimitás-szimbólumot.

A Nagy Anya archetípus, a jungi archetipológia értelmében, negatív és pozitív impulzusok egysége. A negatív pólus jellemzői: titkos, rejtett, sötét, csábító, mérgező, széttépő; A pozitív pólus ezzel szemben olyan jellemvonásokat tartalmaz, mint a gondoskodás, a szimpátia, a nő mágikus autoritása, értelem, a rációt meghaladó intellektuális egzaltáltság, hasznos impulzusok (minden, ami ápol, fenntart, használ a növekedésnek és a termékenységnek). Majmunka mindkét típusú impulzust magában hordozza - legalábbis erre enged következtetni az első Majmunka-jelenet nyitánya: „Majmunka királynőm” - ezek Szindbád első, hozzá intézett szavai, (lehetséges utalás az Odüsszeia-beli Kírké-epizódra) mire ő: „Gazember! Meggyilkollak...három napja sírok miattad”, de rögtön térül-fordul és terítéket tesz elébe. A szemrehányások hosszú sora következik, de fokozatosan a pozitív - gondoskodás, mágikus autoritás - impulzusokra tevődik át a hangsúly, amelyet Majmunka tételesen is megfogalmaz: „Tudja, Szindbád, én már nem úgy szeretem magát mint a szeretője, hanem mint az édesanyja”.

Az összes többi nő csupán variáció a feltétlen odaadás pozitív impulzusára, amely, a mágikus autoritás hiányában, néhol a túlzott rejtőzködéssel, titkolózással (az orvos neje) a negatív pólust súrolja, öndestrukcióba hajlik át (öngyilkosságok: virágáruslány, Vendelin neje). Mintha ugyanaz a jelenet ismétlődne a végtelenségig, csupán a női név és a ruha színe, a színhely változik. A találkahely gyakran a természet, amely az örök női állandó társszimbóluma az irodalomban, és ezzel a konvencióval Huszárik is él. A film vége felé megszaporodnak a téli tájak, a fehér egzisztenciális kérdések kifejezőjévé válik, a vitális, erotikus-gasztronomikus izomorfia erőteljes színeinek, képeinek ellenében hatva. Az enteriőrök - a lelkiállapotok kifejezői, a személyiségvonások megjelenítői, a barlang, üreg, templom, ház stb. szinoním intimitás-szimbólumok variánsai, a mélység, befogadás, biztonság stb. fogalmak révén a Nagy Anya archetípussal izomorf csoportot képeznek. Majmunka képe elválaszthatatlan a félhomályos, túlzásúfolt, de otthonos szoba képétől. A

befogadás-menedék-biztonság képzetéhez fűződő, a fentebb elemzett képekkel és fogalmakkal konvergáló intimitás-szimbólumok *Szindbád*-beli megvalósulásai szintén külön elemzést igényelnek.

A klausztromorf szimbólumok alapja, Durand nyomán, az anyához való visszatérés komplexusa, ekképp az anyaméh képzetel alkotnak szimbolikus konstellációt (1974. 289-295). A leggazdagabb jelentéskörrel bíró szimbólum a barlang: az abszolút intimitás helye, a nő, az anya természetes közege. Majmunka szobája erre egy változat: mindig esti megvilágításban, derengő színeivel, a félhomállyal az éjszakai szimbolika egész varázsát, konnotációs lehetőségét magába sűríti. Kevesebb intenzitással bíró képi változata a ház, a templom – ez utóbbi szerepe a Huszárik-film végén (*Szindbád*ot itt éri a halál, a templombeli részletekből, képekből, ikonokból, szobrokból összeálló, mintegy a haldokló szeme előtt lepergő végső montázs), az intimitás-szimbolika kontextusában új megvilágításba kerül. Azon kívül, hogy a végső megtérés, menedék, az abszolút nyugalom és intimitás helye, az anya(nő)- ház(templom, barlang) és halál nagy izomorfiájára is utal, mintegy összefoglalva a film többi, e hármasságot rejtő összefüggéseit. Mindjárt a film elején az egyik kedvese egy talicskába teszi *Szindbád*ot és hazaküldi, ahonnan szintén továbbküldik. A talicska üreges, „befogadó” jellegénél fogva szintén intimitás szimbólum, ahogyan az anyaméh-szimbólumra „rímel” a hintó és az összes utazási alkalmatosságok (hajó, bárka, autó stb.). A talicskán döcögő, az ég végtelenjét bámuló *Szindbád* a közelgő halálra tesz utalást: „Talán mindenütt voltam...most elfáradtam”. A felidézett találkák színhelye gyakran a temető: a sír, az üreg, a koporsó mint klausztromorf, „bezáró” szimbólum az „anyaméh - anyaföld - megtérés az anyaföldbe” izomorfiájába illeszkedik be. *Szindbád* kedvesei gyakran beszélnek a halálról: „Azt ígérted hogy együtt halunk meg (...) Meghalunk, *Szindbád*... Mi már nem látjuk a hajnalt” „Meghalok, ha elhagy”; A végső montázst előkészítő búcsújelenetben a sötétben, gyertyák fényénél fölébe hajló öregasszonyoktól kérdezi *Szindbád*: „Mikor halok meg?” S úgy tűnik, mintha az öregasszonyok (a görög mitológia nőnemű párkáinak változatai) döntenének a sorsa felől: „Sokan vannak még előtted...”

Az egyik Majmunka-jelenetben a fejét az asszony ölébe hajtó *Szindbád* a női misztériumról elmélkedve, ennek titkát a holddal, a túlvilággal, a babonákkal való rokonságban véli megtalálni. Ezáltal pedig a képzeletbeli éjszakai szférájának fentebb vázolt izomorfiájára érez rá. A film utolsó képe is erre utal vissza: a képen áthalad a vörös postakocsi (kép-idézet az azonos című regényből), de ezúttal jobbról balra haladva, tehát a kezdő képekbeli utazással ellenkező irányba: lezárul a kör és még egyszer – utoljára –

felvillan a halál (postakocsi mint koporsó) és az anyai intimitás (anyaméh, biztonság, zárttság) nagy izomorfája.

Végül, a fentebb vázolt szimbólumháló nem lenne teljes az „éjszakai szimbolika” színeinek megemlítése nélkül. „Az éjszakai szférában - írja Durand - a prizma és a színskála egész gazdagságában élénk táruul” (250.). A színek gazdagsága az emberi környezetet benépesítő tárgyakat szinte szereplői rangra emeli. A ruhák színe gyakran képviseli – helyettesítéssel – a különböző nőcskéket, úgy ahogyan a vörösbarnás virágmintás tapéta a Majmunka-szimbolizálta intimitást, a vörös szegfű a kis virágáruslányt, a vörös postakocsi a végső utazást. A fentebb elmondottak értelmében ez a színben való tobzódás nem egyszerűen a Kúdytól átörökölt metonimikus jellemzőmód, hangulati illusztráció vagy szecessziós megérzőkítésmód eszköze, hanem a szüzsét fenntartó archetipikus lánc, a „belső forma” része.

A film - *Szindbád*ban feltérképezhető archetipikus-szimbólumháló a művészi (Krúdy novelláiból kiinduló) szelekció néhány szempontját is megvilágítja. Az első ilyen a kép és hírtérk összefüggésének szempontja, amelyre Kemény is kitér a Krúdy-életmű képeinek elemzése kapcsán (1994. 83). Lényege, hogy a legkisebb számú alternatíva közül kiválasztott kép hírtérke a legnagyobb. Előnyben részesültek tehát, a film természetes nyelvezetével összhangban, a leggazdagabb jelentésű, ugyanarra a témára rímelő archetipikus szimbólumok. A szimbolikum, az erőteljes vizualitás (a szecesszió szimbolizmusból átörökölt vonása) egy másik, a stílusértéket meghatározó szempontra, a tömörség szempontjára is utal. Végül pedig, felismeri a benyomások és képek halmozásából adódó irracionalitás (távolítás, kódosítás, álomszerűség) filmszerűségét. Huszárik érdeme, hogy a novellák történeteit vizuális költeménnyé, egzisztenciális töltetű, rendkívül intenzív, univerzális (emlék)képekké konvertálja, a film mediális adottságainak megfelelően. Nem csupán hordozza a Krúdy-mű szociokulturális üzenetét, hanem ezt – a szecesszió építészeti-képzőművészeti stíluselemeit filmnyelvűvé konvertálva – a modern életérzés médiumává váló filmmé rendezi, amely az elidegenedést a nőkhöz (mint az életigenlés szimbólumaikhoz) való, többnyire szín-szimbolikává absztrahált viszonyban éri tetten. A szindbádi időutazást irányító emlékezés nem csupán téma, hanem a film természete maga. Minden film ugyanis saját kora szocio-kulturális valóságát dokumentálja, ha közvetve is, elbeszéléstechnikai, stílusbeli sajátosságaival, a rögzítés technikai eszközeinek fejlettségi fokával. Az adaptáció e filmes mnemo-technikát a kulturális emlékezés dimenziójával gazdagítja.

4.3. ADAPTÁCIÓ-PALIMPSZESZTEK. FILMES ÉS KULTURÁLIS MEMÓRIA

*Nem a mozi van az idő oltalmában, hanem ő maga az idő menedéke.
Maurice Blanchot*

Jean-Luc Godard, a *Cahiers du cinéma* egyik szerkesztőjével, Youssef Yshagpourral folytatott, a *Histoire(s) du cinéma* (film és könyv) bemutatását követő beszélgetésben (2000) a mozit ön maga és az évszázad memóriájának nevezi. Érvelését kettős alapra helyezi: a film ön maga memóriája, mert minden egyes megjelenő kép kapcsolatokat, interferenciákat és rezonanciákat kelt maga körül, rögzítési és reprodukciós módként pedig az archiválás lehetőségével bír. Amint arra Hans Belting képanthropológiájában rámutat, tulajdonképpen az újabb és újabb technikákkal előállított képekkel védekezünk az idő múlása és a tér elvesztése ellen: „A kultúra kollektív emlékezete, amelynek hagyományából lehívjuk a képeket, az archívumok és készülékek intézményi emlékezetében ölt technikai testet”, ezáltal egy „retrospektív” folyamatosságot határozva meg. Értelmezésében az irodalom és a festészet imaginárius képei sem egyebek, mint belső képek átvitelei egy másik (technikailag meghatározott) helyre.¹¹² E sajátosságok a mozi-memória vertikális természetét határozzák meg: nem kívülről vonatkozik az eseményekre, filmes jelenségekre, hanem belülről, a mélybe szállva tárja fel azokat. E vertikális mozgást kiválóan szemléltetik az újramegfilmesítések palimpszesztjei, amelyekben a különböző rétegek egymáshoz való viszonyában válnak érzékelhetővé – a filmnyelvi fejlődés mellett – a 20. század különböző időszakainak eltérő műltszemléletei, illetve kulturális-nemzeti örökségre vonatkozó értelmezései: nosztalgiája vagy iróniája. Ezen rétegek feltárásának módszere – Godard Foucault terminusára alapozó használatában – az úgynevezett *moziarcheológia*.¹¹³

Az irodalmi adaptációk alapvetően kétféle memóriát aktiválnak: a konkrét, olvasott szövegét és, a klasszikus világirodalmi művek esetében, egy általánosabb kulturális memóriát. Ez utóbbi – állapítja meg Assmann – „a múlt szilárd pontjaira irányul, benne a múlt szimbolikus alakzatokká alvad: a tényszerű múltat emlékezetes múlttá s így mítosszá alakítja”. Működésének mozgatórugója a (rituális) ismétlés, valamint három kíváncsi ahhoz, hogy a szóban forgó tudás egységszervező és cselekvéstájéoló impulzusai érvényre

¹¹² Ld. Hans Belting 2003. 78–81.

¹¹³ Stóhr Lóránt, ha megnevezetlenül is, de ezt a módszert használja, amikor *Az Arany ember* 1918-as, 1936-os és 1962-es megfilmesítésének cselekményszerkezetét egymással és az eredeti irodalmi művel összevetve a filmes elbeszélés fejlődését dokumentálja. *Cselekmény a filmben és az irodalomban*. 2001.1. 156–171.

jussanak: tárolhatóság, előhívhatóság, közölhetőség (költői megformáltság, rituális megjelenítés és kollektív részvétel) (1999. 57.). Ha ezeket a terminusokat a film médiumára alkalmazzuk, amely sajátos poetikai eszközökkel (például dokumentumfilm-stílussal), állandó

ismétléssel és a kollektív részvétel biztosításával (mozi, tévé esete) szolgálja a kulturális memóriát, az irodalmi adaptációt sem tekinthetjük egyébnek, mint sajátos, az irodalmi mű által közvetített kulturális értékeket átmentő *mnemotechnikát*.

Ezen kívül egyazon szöveg adaptációi és readaptációi, azáltal, hogy különböző filmtörténeti korokat és filmi elbeszélésmódokat képviselnek, egymásra tevődve és egymásra reflektálva a film és irodalom közti kapcsolatot, a film autonómiára törekvésének sűrített történetét adják. Így például a finn Juhani Aho *Juha* című, a klasszikus realista regényének adaptációs palimpszesztje négyrétegű: az első Mauritz Stiller Svenskánémafilmje (*Johan*) 1921-ből, a sorban eddigi utolsó Kaurismäki szinte nyolcvan évvel későbbi, szintén néma *Juhája*. Egy kör lezárult: az utolsó *Juhát* ugyanaz teszi egyedülállóvá, ami az elsőt: a puritán művészi kifejezés vágya, a drámai fény-árnyék szélsőségei, a csendes idillek, brutális küzdelmek, a „hamis eszményítés nélküli pátosz” és a lélektani realizmus. Az első esetben az adaptáció részben a film irodalom általi legitimálását, részben pedig a nemzeti örökség átmentésének célját szolgálja, míg az utolsó verzió egy, Nyugat és Kelet közé szorult nép nemzeti identitásának kérdését teszi – egy európai, antiglobalizációs kontextusban – aktuálissá. Kaurismäki „negyedik generációs” adaptációja kiválóan szemlélteti azt, amit Catherine Grant Claire Denis *Billy Budd*-adaptációja kapcsán megjegyyez: a legkisebb filmes részlet, utalás képes *egész* narratívákat megidézni. Ugyanakkor példát ad arra is, hogyan teheti érdekeltté egy kis nemzet irodalmi alkotásának adaptációja a tágabb európai közönséget (a film fődíjat kapott az 1999-es Berlini fesztiválon) azáltal, hogy közismert kulturális szimbólumokkal a tágabb kulturális memóriát aktiválja (2002. 62.). A korábbi, 1984-es *Bűn és bűnhődés* éppen fordítva működik: a helyszín, a szereplők, a kommunikációs sémák „tipikusan finnek”, a cselekmény a 20. század 80-as éveiben játszódik, azonban a közismert cím félreérthetetlen világirodalmi analógiák felismerésére ösztönzi a befogadói memóriát.

Kaurismäki rendhagyó adaptációja, a *Juha* nem elszigetelt példája a kortárs adaptációknak. Amint azt Belén Vidal Villasur a *Screen* adaptáció-különszámában megjelent tanulmányában számos példával és elemzéssel is bizonyítja, ezek már – a 90-es évek első felének még klasszikus adaptációival szemben és a kortárs képzeletnek megfelelően – az ismert, megszokott mítoszok szokatlan megközelítései (2002. 5). Villasur

írásának érdeme, hogy sikerül világosan elkülönítenie az adaptáció két módját mindenekelőtt azáltal, hogy a *klasszikus* jelzőnek új meghatározását adja: nem a kanonizált irodalom adaptációjára vonatkoztatja, hanem egy mimetikus vagy konvencionálisan realista megfilmesítési módra, amely azáltal próbál azonosulni az irodalmi referenssel, hogy annak narratív struktúráját és a leírásainak részleteit hűen követi. A már említett, „kulturális örökség” kategóriájába sorolt, nosztalgikus időutazások egy sajátos dekoratív esztétikát határoznak meg, amelyet az angol adaptáció-hagyományban a Merchant/Ivory/Jhabvala hármas képvisel. A magyar irodalom adaptációs gyakorlatának klasszikusai a Jókai-adaptációk¹¹⁴: ezek tablószerű képei, az irodalmi alkotás leírásainak megfelelő társadalmi freskói (Az 1962-es *Az arany ember* esetében a kritikusok nem győzték dicsérni az Al-Duna és a Senki szigetének felvételeit), a nagy mesélő cselekményfűzési módjának követése az irodalmi(as) film tágabb kategóriájában is elhelyezi ezeket a filmeket. Az említett irodalmias jellegzetességeknek – tablószerű képek korhű részletekkel – köszönhetően a nem irodalmi adaptációkat is annak érezzük: Villasur példája Jane Campion *A zongoralecke* (1993) című filmje, amelynek nincs közvetlen irodalmi intertextusa, ezt csupán odaértett irodalmi referenciák hordozzák (a *Madame Bovary* vagy az *Üvöltő szelek*). Irodalmiasságát legfőképp kulturális intertextusa adja, a kolonialista korszak viktoriánus kultúrájának ismert képvilága, középpontjában a szimbólummá váló fekete zongorával (2002. 7.).¹¹⁵ Hasonló értelemben „irodalmi(as)” film

¹¹⁴ A Magyarországon bemutatott Jókai-adaptációk: *Mire megvénülünk* (Uher Ödön, 1916), *Az elátkozott család* (Wilhelm Carl, 1917), *A szerelem bolondjai* (Wilhelm Carl, 1917), *Gazdag szegények* (Wilhelm Carl, 1917), *Haláltétel* (Justitz Emil, 1917), *Fekete gyémántok* (Wilhelm Carl, 1917), *Az aranyember* (Korda Sándor, 1918), *Fehér rózsza* (Korda Sándor, 1918), *A lélekidomár* (Garas Márton, 1919), *Névtelen vár* (Garas Márton, 1920), *A egyhúszasos lány* (Kraft Uwe Jens, 1923). A hangosfilm korából: *Az új földesúr* (Gaál Béla, 1935), *Az aranyember* (Gaál Béla, 1936), *Fekete Gyémántok* (Vajda László, 1938), *Szegény gazdagok* (Csepreghy Jenő, 1938), *Sárga Rózsza* (György István, 1940), *Melyiket a kilenc közül?* (Szóts István, 1957, nem mutatták be), *Szegény gazdagok* (Bán Frigyes, 1959), *Az aranyember* (Gertler Viktor, 1962), *Rab Ráby* (Hintsch György, 1965).

¹¹⁵ Magyar viszonylatban konkrét irodalmi referens nélküli, irodalmi(as) filmek a nemzeti hőskort nosztalgiával idéző – és ekképp a 21. századfordulón kissé anakronisztikusan ható – *Honfoglalás* (Koltay Gábor, 1996) a *Sacra Corona* (Koltay Gábor, 2001) vagy legutóbb a *Hídember* (*Bereményi Géza*, 2001). Ezek a filmek nem kisebb igényt fejeznek ki, mint a nem – vagy csak töredékeiben létező – nemzeti eposz filmes rekonstruálását. A nemzeti egység, az összefogás hatékonyságát tükröző pillanatok önkényes kiemelése azonban freskószerű, monumentális képek laza láncolatává tördeli ezt a fajta filmes emlékezést. A *hídember* a reformkor és a romantika korának számos irodalmi referenciája, szereplő személyisége, a filmezett helyszínének és enteriőrök korhű részletei, hangulata miatt utal látszólag egy irodalmi emlékre, a cselekménnyel párhuzamosan épülő híd metaforikus jelentéseiről nem is beszélve. Az azonban nem kevésbé ironikus, hogy az épülő híd (Budapest és a nemzet egységének szimbóluma) képei számítógépes technikával, azaz *virtuálisan* illeszkednek a film egészébe. Ez a filmes emlékezés a nemzeti örökségápolás kulturális

és nem adaptáció a már többször említett *Szerelmes Shakespeare*, amely a *Rómeó és Júlia* megírásának fikciós rekonstruálásával nyújt kultúrtörténetileg hiteles képet a Shakespeare-kori színjátszásról, néző, szerző és cenzúra viszonyáról.

A jelenségről a legátfogóbb képet az angol irodalmi filmeknek és adaptációknak az úgynevezett „nemzeti örökség vitába” illeszkedő értelmezései adják, amelyek közül a három legmarkánsabb az Andrew Higsoné, Richard Dyeré és a Claire Monké.¹¹⁶ A 90-es években kibontakozó diszkurzus kiválóan példázza Jan Assmann kulturális memóriaelméletének azt a, Vansina „sodródó hasadék”-elvre alapozó megállapítását, amely szerint a 40 év az a fontos esemény utáni időhatár, amikor az emlékezés elkezdődik: „negyven év elmúltával az egy bizonyos jelentős eseményt felnőtt fejjel átélő kortársak kívánnak az erősebben a jövőbe tekintő szakmai életből, és elérik azt a kort, amelyben szárba szökik az emlékezés, s vele a rögzítés és továbbadás vágya.”(1999. 52) Brit viszonylatban a gyarmatbirodalom 50-es 60-as években bekövetkezett felbomlásának traumája ekképp válik megfelelően eltávolodott, értékelő emlékezéssé, amelynek szerves része az említett adaptáció-vita is.

Ezen diszkurzusok általános elméleti alapvetésének egyik kulcsfogalma a *nacionalista nostalgia*, amelyet John Corner és Sylvia Harvey szerzőpáros úgy határoz meg, mint az örökösödés érzésén keresztül történő Nemzeti Jelen-építést, ami kiváló alapijául szolgál egy vállalkozó szellemű Nemzeti Jövőnek. Ugyanakkor rámutatnak arra, hogy a jelenleg létező, sikeres örökségformák helyettesítéséhez nem alternatívák, hanem „igazi” történetek szükségesek, amelyek alkalmasak az identitások, vágyak és szociális viszonyok újrastrukturálására (1991. 45—75).

Az említett három „örökségmozi”- elemző különböző megközelítéseit nyújtja ennek a filmes gyakorlatnak. Higson a 80-as és 90-es évek megértésének kulcsaként, a Margaret Thatcher-korszak kulturális irányvonalainak szimptomatikus objektumaiként tekinti ezeket a filmeket, amelyek a nemzetgazdaság hanyatlását, a munkanélküliség növekedését és az angol társadalom hivatalostól eltérő diverzitását hivatottak ellensúlyozni (1993). Dyer az örökségfilmet úgy határozza meg, mint egy, a nemzeti irodalomnak egy kanonizált forrásán alapuló, „múltba helyezett” szöveget, amelyet korhű kosztümök és

programjának szerves része (nem véletlen, hogy Magyarországon ezt a nevet viseli az említett filmek elkészítését támogató minisztérium is).

¹¹⁶ A *Screen* több cikket szentelt a filmes memória és kulturális örökség témának, kiterjesztve azt a televízió médiumára is. Ld. Ian Goode 2003. 295—315, Iris Kleinecke referátuma két, a brit klasszikus sorozatfilmeket elemző 2001-es és 2002-es könyvről, 2003. 476—480 és a már említett Belén Vidal Villasar tanulmánya.

nagy gonddal rekonstruált helyszínek és dekórum jellemez (1996. 186—87). Végül Claire Monk a szexualitás és örökség témáinak összekapcsolásával e filmtípus alternatív megközelítését kínálja: főként Merchant Ivory adaptációit tekinti a szexualitás (kultúr)történetének szimptomatikus dokumentumaiként (1994).

A 21. század megkésett magyar irodalmi(as) filmjei Higson szimptomatikus „örökségmozi”-definíciójának látszanak megfelelni azáltal, hogy csupán illusztrációi, mozgóképes reklámjai egy nemzeti kulturális, politikai programnak. A mögöttük álló ideológia politikai *érdekekkel* kapcsolódik össze, ami kizárja esztétikai értelmezhetőségüket. Habár korhű kosztümök és dekórumok jellemzik, nem rendelkeznek azonosítható irodalmi forrással, sőt mintha annak hiányát próbálnák pótolni. A második kategória a Magyarországon a 60-as 70-es évekkel lezárult, addig erős hagyományt fedő, amelyet főként a Jókai-adaptációk sora képvisel. Végül a nemek kultúrtörténeti szerepének és viszonyának adaptációban való vizuális újraértelmezése főként az európai kortárs adaptációk sajátja, gyakran női szerzőktől – példák rá Jane Campion már említett filmjei, Agnieszka Holland *Washington Square*-je (1997) és Martha Fiennes *Anyegin*-je (1999). Magyar viszonylatban az ilyen jellegű adaptációk hiánya tapasztalható: a kulturális értelemben vett női filmek elszigetelt képviselői Enyed Ildikó „irodalmias” alkotásai, *Az én huszadik századom* (1989) és *A bűvös vadász* (1994) női arcképei, változatos történelmi-társadalmi korokba helyezett szerepei, festményekbe (a titokzatos Mária-képbe) foglalt misztériumai. A magyar adaptáció-termés női filmjei csupán az irodalmi eredeti témája által azok: bennük, így például Fábri *Édes Anná*jában (1958) vagy akár Zsurzs Éva *Abigéljében* (1978) a nőiség nem különül el önálló vizuális kódként (a színek, a vonalak, a díszletek, a keretek szervezésében), a női alakok csupán egy többé-kevésbé általános pszichológiai értelmezést nyernek.

Az *örökségfilm*-kategória természetesen nem fedi le a magyar adaptációk óriási tömbjének minden darabját. Egy másik, sokkal kisebb, az örökségfilmekkel szembehelyezhető csoport – nevezzük őket *memória*filmeknek – magát a (személyes vagy a közelmúlt történelmi eseményeire való, túlnyomórészt 20. századi) emlékezést tematizálja, illetve teszik a filmnyelvi invenció ürügyévé. A következő elemzések ezen, gyakran párhuzamosan jelentkező kettősséget szemléltetik.

4.3.1. Örökségfilmek és memóriafilmek: Az *aranyembertől* az *Édes Annáig*

A harmadik és egyben eddig utolsó *Aranyember*-adaptáció – Korda 1917-es és Gaál Béla 1936-os rendezése után – iskolapéldája Dyer örökségfilmről adott definíciójának. Ugyanakkor – amint azt Stöhr Lóránt jelenetek szerinti komparatív elemzése is bizonyítja (2001) – a leghűségesebb a regényhez: a regénybeli és betoldott jelenetek számának aránya 52 a 11-hez. A kortárs, rendkívül gazdag kritikai anyag – mintegy a műfaj utolsó nagyszabású „fellángolásának” tudatában – értékelte illetve ítélte el ezt a túlzott rendezői „alázatot”. A közönség elvárásainak teljesülését az eredetihez való hűséggel mérő kritika az adaptációt az irodalmi alkotás egyszerű *filmváltozata*ként tekinti: „Ez a hűség a regényhez – egyébként helyesen – egészen odáig megy, hogy a film még Jókai csodálatos szépségű tájleírásainak varázsos hangulatát is nagy intenzitással érzékelteti” (*Dél Magyarország*, 1963 január 25) típusú megállapítások a „legnépszerűbb magyar író legnépszerűbb művének” „átdolgozásával” járó roppant felelősség tudatát tükrözik. Jókai „ma is a nemzet lelkének egy darabja” (*Élet és irodalom*, 1963 február), így regényeinek megfilmesítése – főként az ifjúság érdekében folytatott – „kulturális misszió” (*Magyar Nemzet*, 1962 december 14).¹¹⁷ A *Film, színház, muzsika* egyik kritikusa ezt a kulturális programot a nézői igénnyel magyarázza: „érkezik hozzánk a szerkesztőségre is sok olyan levél, amely azt sürgeti, hogy filmesítsünk meg minél többet nemzeti irodalmunk klasszikusaiból. A közóhajnak eleget kell tennünk, mert az irodalmi hagyomány és az élő kultúra kapcsolatában a filmművészetnek is fontos küldetése van” (1963 január). Nem véletlen tehát, hogy a bemutatót nemzeti ünnepnek szánták, ajándéknak 1962 karácsonyára. A szépen csomagolt, de különösebb meglepetéseket nem tartogató *ajándék* mintegy metaforájává vált a filmnek a Jókai-regény társadalmi realizmusát, lélekrajzát, azok aktualizálását számon kérő kritikusok szemében: nem több, mint „egy kedves, mozgó panoptikum” (*Élet és irodalom*, 1963 február), amely „nemcsak színes és szélesvásznú, hanem lapos is”, „teljesen korszerűtlen alkotás, és olyan primitív és egyszerű, mint egy képregény” (*Esti Pécsi Napló*). A „falvédőhangulat”, képregényekre jellemző síkszerűség, a jelenetek motivikus kapcsolódása a képmélység, a transzparencia rovására megy: a képeket az előtérbe tolakodó, szereplői attributumokként működő színfoltok – Athaliet a zöld, Tímeát az aranyárga és lila keleties kombinációi, Noémit a rózsaszín skálája jellemzi – „lapítják ki”. Az egész film – kivéve a Senki szigetének jeleneteit – gondosan

¹¹⁷ *Diákok az aranyemberről* címmel külön beszámoló van arról, hogyan fogadták a diákok a filmet: „Másnap az iskolában a szünetekben tízes, húszas csoportokban vitatták meg a diákok a filmet, összehasonlították a regénnyel”. (*Napló*, 1963 január 17)

megtervezett és dekorált, tablószerű enteriőrökben játszódó jelenetek egymásutánja, azonban ez az idekíváncozó szabadság – bezártság szembenállás sem válik felismerhető, Barthes-i értelemben vett „harmadik jelentéssé”. A film négy, egymástól motívumaiban, színeiben jól elkülönülő színhelyen játszódik: a Brazovics-házban, a mulatóban (ahol Tímárt általában kibeszélik), a bálteremben (amelynek jelenetei többnyire betoldottak a regény cselekményéhez képest) és a Senki szigetén. A dekoratív esztétika giccsbe hajló motívumai (mint például az állandóan jelen levő, idejekorán figyelmet keltő, aransárgán csillogó Szentgyörgy-kép Tímea hálószobájában) csupán a helyszín nézői felismerését segítik a jelenetek közti, gyakran váratlan vágások után. Nyoma sincs Jókai pszichologizáló ábrázolásmódjának,¹¹⁸ amelyet a regényben a vörös félhold feltűnései kísérnek motívikusan. A látvány, a képfelület tetszetős volta válik elsődleges fontosságúvá, amelynek sematikussága, színes foltokra, formákra kielezett volta már-már rajzfilmszerűvé teszi ezt a harmadik, túlstilizált verziót.

Mint mindenfajta metaforizációt, önreflexiót, szerzői hangot mellőző illusztrációt, meglehetősen anakronisztikusan hat a korábbi, de hasonló karriertörténetet plasztikusan, teljes filmnyelvi fegyverzetben ábrázoló, magyarra az *Aranyemberre* rímelő címmel fordított *Aranypolgár* mellett. Gertler tudatosan elmulasztja a történet – nyilván társadalmi-politikai állásfoglalással járó – aktualizálását, amely nélkül, a kortárs kritika nemzeti örökség-diszkurzuson kívül eső vonulata szerint, értelmetlen a megfilmesítés. Értelmezését, ahogyan kritikusai szempontjait is, az adott politikai helyzet magától értetődően egysíkúsította, tudniillik „az ilyesféle karriertörténet ma már nem lenne vonzó, ha az író a vagyonszerzés útját nem színezné, gazdagítaná romantikus vonásokkal”, sokkal relevánsabb benne „«a pénz nem boldogít» antikapitalista bölcsessége” (*Népszabadság*, 1962 december 20).

A látványos képekkel, nagyzenekari kísérezőzenével dúsított múltidézés nosztalgija, amint az a fentebbi méltatásokból is kiderült, bemutatása korában sem volt zavartalan, a jelenkori néző pedig – amint azt Stóhr Lóránt is megállapítja a báljelenetekről, ünnepségekről, cigányzenés mulatozásokról – ambivalens képet kap a 19. századi Magyarország társadalmáról. A „társadalmi eszméért úgyis más szerzőkhöz fordulunk” kijelentése (*Élet és irodalom*, 1962 december 22) egyszerre tartalmazza az eredeti mű – paradox módon az adaptáció által is elősegített – mesévé egyszerűsödését, valamint a nosztalgia és idegenség Létay Vera által hangsúlyozott egyidejűségét, amelyhez a *nem*

¹¹⁸ Amint az Stóhr Lóránt összehasonlító elemzéséből is kiderül, ebben a tekintetben a Korda-féle és a Gaál-féle adaptáció is hiányos. Ld. i.m. 170–173.

adekvát emlékezés vezet (1962. 16—20.). Gertler túlstilizált *Aranyember*e lezárni látszik a magyar örökségfilmek első korszakát, amennyiben a film témaválasztása, a forgatásával járó hírverés és végül ambivalens recepciója ironikusan tükrözi a nagy, súlyos *nemzeti örökség* egyszerű karácsonyi *ajándékká*, sokszínű *csecsebecsévé* devalválódásának kultúr- és filmtörténeti pillanatát.

E nosztalgikus sematizmust a magyar filmtörténet másik „hivatásos adaptálójának” Várkonyi Zoltánnak sem sikerült feloldana, noha a kortárs kritika szerint ő álltal, hogy „friss szemet nyitott gyermekkorunk olvasmányaira”, és ezzel egy közművelődési funkciót teljesített, külön intézménnyé avatta a nemzeti irodalom filmmé való konvertálását.¹¹⁹ Jókai-adaptációinak legfőbb érdeme – szól a kortárs kritika *Fekete Gyémántok* példáját hozva – Gertler *Aranyember*ével ellentétben az, hogy „lecsipegeti a romantikus túlzásokat”. A *Fekete Gyémántok* (1976) a harmadik adaptációja Jókai ismert regényének (az 1916-os és az 1938-as változat után), amelyben egyfajta erőtlén kísérlet is történik a realizmusba hajló romantika és a filmkép természetadta realizmusa egymáshoz való közelítésére.¹²⁰ A film kortárs kritikusi e realista tendenciában a film „Jókaiságát” ünnepelték, ezen természetesen „hangulatot” és nem az intertextualitás egyik – Gérard Genette által is leírt – egyik módját értve. Hasonlóképpen teszik a „néző” és „olvasó” befogadói szerepeit egymást – az újabb médiummal együtt – felváltókká: „a néző – írja a Magyar Hírlap 1977 február 17.-i számában -, aki valaha olvasó volt, elvárja a teljességet vagy annak illúzióját, s ha ezt nem kapja meg, csalódott”.

Várkonyi filmes emlékezése csupán néhány filmnyelvi sajátosságra korlátozódik, anélkül, hogy irodalmi anyagát bármilyen formában is alkalmazni próbálná – mintegy allegóriaként – kora gazdasági-társadalmi helyzetére. Kritikusi mégis ünnepelték benne

¹¹⁹ Más adaptációi: az *Egri csillagok* (1968), *A kőszívű ember fiai* (1965), *Egy magyar nábob* (1966), *Kárpáthy Zoltán* (1966). Más, az „örökségfilm-projektbe” bekapcsolódó rendezők: Maár Gyula (*A löcsei fehér asszony*, 1976, tv-film), Bán Róbert (*Kísérlet Lublón*, 1976, *A nagyenyedi két fűzfő*, 1979), Bán Frigyes (*Szent Péter esernyője*, 1958, *Szegény gazdagok*, 1959), Zsurzs Éva tévéfilmjei (*A névtelen vár* 1981, *Különös házasság* 1984, *Beszterce ostroma*, 1976, *Csongor és Tünde*, 1986, *A falu jegyzője*, 1986, *Egy löcsiszár virágvasárnapja*, 1985, *A fekete város*, 1971, *A helység kalapácsa* 1965), Ranódy László (*Légy jó mindhalálig*, 1960), Horváth Z. Gergely (*Özvegy és leánya*, 1983)

¹²⁰ A film majdhogynem teljes egészében fehér-fekete – a bányavidék domináns színeinek lenyomata az egész filmre kiterjed –, egy-egy jelzésszerű színfolttal (például Evila csábító flamenco-táncának tűzvörös kísérőszínei). Maga a nő test sem a ríkító színes toaettek egyszerű hordozója (mint a Gertler-film esetében), hanem meztelenségében, erotikus tárgy mivoltában és ily módon áruként jelenik meg. Táncosnővé, kéjhölgyé váló „átképzése” és a szén gyémánttá alakulásának folyamata párhuzamos metaforák a filmben is, amelyben az üzleti megbeszélések változatai válnak szerkezeti tényezővé.

Jókai arisztokráciaellenességének tolmácsolását, viszont elmarasztalták Berendnek az „új aranykorról”, a gazdasági jólét jövőjéről tartott tudományos előadásának elmaradásáért. Mind Gertler, mind pedig Várkonyi egy évtizeddel későbbi adaptációja az örökségfilm *tradicionalista* jellegét hangsúlyozza, amennyiben a folytonosság látszatának megőrzésére, a különbségeket eltussoló narrációs és képi sematizmusra, sztereotípiákra szorítkoznak. Amint már az első fejezetben is említésre került, az imitáció poetikai gyakorlatának másik attitűdje, a *tradícióváltás* ezzel szemben oly módon választja meg a követendő modellt, hogy az épp meghaladni kívánt (narratív) hagyomány dekonstrukciójának, az adott művészet/médium nyelvi-kifejezésbeli lehetőségei kitágításának válik ürtügyévé. Ilyen értelemben teszi a *memória*film kategória az emlékezést – az örökségfilm sztereotipizáló nosztalgiájával szemben – témájává, illetve a filmnyelvi invenció próbakövévé.¹²¹

Nem az idealizált múlt örökségének nosztalgikus megtartása, sokkal inkább az *emlékezés felelőssége* ad súlyt Fábri 1958-as, a szocialista reakció 1956-ot követő legvérmesebb időszakában bemutatott *Édes Annájának*. Vele a filmszakma államosításának 10. évfordulóját ünnepelték, ezzel egyben mereven meg is határozva az általa képviselt emlékezés koordinátáit. Az a kritikusi és nézői pátosz azonban, amely a napilapok hasábjain kifejezésre jut, sokkal inkább dokumentuma a kor *emlékek manipulációjára* épülő pszichózisának, mint a Kosztolányi regényében is felidézett közelmúltnak. A filmbeli Édes Anna, a szocialista propaganda egyéb kellékeivel együtt, emblémává válik: „Kitaposott, férfiatól öröklött cipődet – szól az egyik személyes olvasói hang – eltesszük ereklyeként, kis kartonruhádat zászlóként őrizzük, s a vásári trombitákat úgy fűjük, mint angyalharsonát, mert mi téged támasztani, ébresztetni akarunk. Anna, Édes Anna, hallasz bennünket?” (*Hajdú-Biharmegyei Napló*, 1958 november 9). Mások kvázi szerelmeslevél-formában adnak hangot a szociális traumára való megkönnyebbült emlékezésnek: „Édes Anna! Vörös és nemzetiszínű zászlókat lenget a szél. Ünnepeünk. És emlékezünk terád. Idebent a szobámban száraz fenyőfa pattog a parazon és a jó melegben arra gondolkodok, hogy be jó, Édes Annám, jaj de jó - ma már azt a kort éljük, amikor a Te korod soha többé nem térhet vissza.” (*Kisalföld* 1958 november 8)

Ez a „programozott” emlékezés azt helyettesíti, amit Por Katalin „elkobzott emlékezetnek” (*mémoire confisqué*) nevez Fábri adaptációjának történelem-újrírását elemezve (2003). Külön kitér a feladat teljesítésének korlátot szabó történelmi-társadalmi

¹²¹ A magyar adaptációs gyakorlat 1945 utáni „korszakos tendenciáit” Gelencsér Gábor elemzi és rendszerezi – éppen a filmnyelvi invenció szempontjából műfaji, szerzői, avantgárd kategóriák szerint (2006).

körülmények és Kosztolányi keresztény-humanista hangvételű regénye által előírt irányvonalak elemzésére. Ez a kettősség helyezi ugyanis – állapítja meg – az adaptációt a történelmi *újraírás és a reprezentáció* határmezsgyéjére. Azt a tényt pedig, hogy Fábri filmje ez utóbbi, illetve az általánosabb humánus irányába mozdul el az is igazolja, – és erre az említett elemzés is kitér – hogy a regény polifóniáját a filmben Anna szubjektív nézőpontjainak dominanciája váltja fel. Az *Édes Anna* az emlékezés filmje, a filmes memóriái is (Törőcsik Mari és Fábri is magukkal hozzák előző filmjeik emlékét) és az emlékezés mint az egyéni tudat egyik, filmes eszközökkel nagyszerűen kifejezett funkciójáé. Nem csupán a történelmi emlékezést tematizálja, hanem az egyéni emlékezés neurózissá váló folyamatát is. Anna emlék-képei és erős érzelmi töltettel bíró emlékhangjai mellett a metaforikus filmnyelv a nézői memóriát is aktiválja azáltal, hogy az újrafelismerésre alapoz: a kürtfűjás és a csirkevagás ismétlődő jelenetei, a visszatérő bagoly-motívum (amelynek első feltűnése Vizyné közelijét követi, aztán a szemén keresztül emlékezés „nyílik” Bandikára) mind a filmes mnemotechnika elemei, amelyek segítik a nézői együtthaladást a drámai feszültséggel. Ezek az ismétlődések ugyanis a fokozás eszközei is: a kezdetben *emlékidéző* kürtszó akkor válik *vészjelzővé*, amikor az urak – szintén emlékező és visszatérő – pletykái a cselédekről és ezek modelljéről, Annáról, elviselhetetlenül megalázóvá válnak. A gyilkosság előtti jelenetben Vizyné ruhájának fűzőjét kétségbeesetten tépdeshő Anna pókhálóbá – nyomasztó emlékei hálójába – került bogárra emlékeztet (érdekes egybeesés, hogy arakhné – a pók – a görög mitológiában a memóriefunkció képviselője).

A kezdő, a kort dokumentáló utcakép az *1919 augusztus 1* felirattal és a bevágott archív felvételek csak (ideológiailag manipulálható) háttéradatai a személyes történetnek, amelyben az emlékezés a pszichológiai folyamat kibontakozásának kulcsényezőjévé válik. Ekképp a domináns hang a humanizmusé: a doktor „keresztény vagyok és humanista” szavai a filmben is megismétlődnek, míg Anna keresztapja általi megtagadása szintén újszövetségi mozzanatot idéz. Sőt, meglepő módon, a korhangulat ellenére akad olyan kritikusa a filmnek, aki Anna-Törőcsik Mari alakját – ha kissé pejoratív értelemben is – de keresztény vonatkozásba hozza: „Vannak pillanatok, amikor a falusi vásárosok ponyváin nyugvó, törrel átdöfött szívű Máriácskákra *emlékeztet*. Sugaras, megható. (Kiemelés tőlem, K.H.)” (*Észak Magyarország*, 1958, november 9.)

A memóriefunkció komplex filmnyelvvé alakításának, tematizálásának egyik legelokvensebb példája egy másik Fábri-film, a Sánta Ferenc regényét adaptáló *Húsz óra* (1965). A nyomozás mint sajátos elbeszélési modell a tanúk emlékeire épül, azonban a

gyilkosság körülményeinek feltárása egy távolabbi, fel nem dolgozott múlt felidézéséhez vezet. Jelen, közelmúlt (személyes dráma) és történelmi féltávoli múlt (a kolhoz rendszer megszervezése) narrátorok egész sorának emlékezésein keresztül kommunikál egymással: az egyes vallomásokon keresztül egy egész nemzedék tudatalattija által hordozott történelmi-társadalmi trauma tárul fel, amelyet a riporter sokáig sikertelenül próbál az aktuális, szinte rituális gyilkossággal kapcsolatba hozni. A széttartó, messze vezető történetek közötti elvesztettségét plasztikusan illusztrálja a film visszatérő képe: a riporter (rendező-alter-egő) egy magaslaton fekvő, a szél által szétszóró jegyzetei között ismeri be (belső narratori hang) vereségét: azt, hogy képtelen ezeket összefüggő történetté fűzni. Ezzel együtt közvetve megfogalmazza a filmes dokumentáció és múltidézés ideológiai és morális megítélés alá eső buktatóit. Elkerülhetetlen annak elfogadása, hogy sohasem egy történet van, hanem *történetek vannak*: a kiinduló történet, akárcsak egy pszichoanalízisen (és a film riportere tulajdonképpen ezt koordonálja), mindig elvezet egy másikhoz. Az egymástól éles vágásokkal elválasztott narrációk az ismétlés mnemotechnikájával (ugyanaz a történet más nézőpontból is elhangzik) állnak össze, akárcsak egy puzzle, egy nemzedéki trauma történetévé, amely a visszakeresést elindító gyilkosságban csúcsosodott.

A *Húsz óra* nemcsak egy konkrét irodalmi mű, hanem több irodalmi műfaj, a detektívregény (amelynek östípusa a Szent Grál keresésének narratívája), a riportregény és a napló adaptációja is. A műfaji adaptáció egyben a már említett irodalmi(as)ság megteremtője is: a filmet akkor is adaptációnak érezzük, ha nem vezethető vissza irodalmi pretextusra. Ily módon irodalmi(as) filmeknek tekinthetjük Szabó István családregegy-adaptációit is (amelynek 20. századi modellje Du Gard *Thibault családja*) tablószerű képeivel, a családi történeteken keresztül felvillantott történelmi freskójával. Mészáros Márta – szintén irodalmias – filmjeiben például az emlékezést a naplóforma strukturálja: a filmvászon az *emlékezés helyévé* válik, anélkül, – állapítja meg Kristian Feigelson – hogy az önterápia célját szolgálná (2003). Ugyancsak ő mutat rá arra, hogy e filmek a napló műfajának minden, több szinten is a narrációt strukturáló kettősségeit magukban hordozzák: az önfikció és önéletrajz közti mozgást, a tanúságtételt és a bűnrészesség vallomását, a vád és tanúság, a titok és a kimondható közti feszültségét. Ez a forma ekképp négy, alapvetően szociológiai funkciót teljesít: személyes üzenetet közöl egy publikus térben, terapeutikus hangot szólaltat meg, amely feltárulkozva keresi társadalmi özanosságát, vallomást közöl, a vallomástevő társadalomhoz való viszonyát meghatározva és végül egy kollektív üzenet szócsövévé válik, egy tágabb történelmi kontextusban. Ez a

filmes emlékezés akárcsak a naplórás, a hiány (az emlékek, a bizonyítékok, a tanúk stb. hiánya) fölötti győzelmet ünnepli.

A napló nem csupán a *par excellence* emlékező műfaj, hanem szükségszerűen önreflexív is, amennyiben saját *írására* reflektál. A napló adaptációja esetében ez a filmes változat *írására* is vonatkozik, legalább a kiiktatott (de mindig odaértett), a szereplői vallomással helyettesített narrátor szintjén. Míg az adaptációk *örökségfilm*-kategóriája tárgyasítja, eltávolítja, fetisizálja a könyvet, amelyet a nosztalgiával kezelt múlt szimbólumának tekint, a *memória*film – gyakran a közelmúlt doumentumértékű irodalmának, vagy „emlékező” irodalmi műfajok – a napló, a memoár, az útleírás vagy családrégény – adaptációjával magát az emlékezést tematizálja, filmnyelvi technikává konvertálja. A modern, szubjektív, pszichologizáló, nem lineáris narratívák adaptációi – akár a *Hús óra* vagy az *Édes Anna* – a narráció összerakásában, megfejtésében a film befogadóját a filmbeli szereplő alter egójaként prezentálja. Az emlékezés, tényfeltárás ezen intermediális műfajainak idézése illetve tematizációja ugyancsak messzire vezet a hűségelvtől, és a tévé önreflexív, intertextuális és metatextuális médiumában teljesedik ki, amelynek létmódja épp az állandó adaptáció és re-adaptáció. A tévé a létező filmes és irodalmi műfajokat, azok adaptációit újra és újra rekontextualizálja, és ezáltal mediális önreflexiója állandó mozgatójává teszi azokat. Ekképp válnak a tévés mozaikszerű tudat, a programozott nézés, emlékezés, művelődés és szórakozás paradigmatis formáivá a televíziós adaptáció-sorozatok.

4.4. ADAPTÁCIÓ A TÉVÉBEN: VISSZA A SZÓBELISÉGBE?

Marshall McLuhan médiumelméletében a televíziót a vizuálist az oralitásba visszafordító, az olvasó és mozinéző, elszigetelt individuum helyett mindenkihez szóló, mindenkire egyformán vonatkozó – az úgynevezett globális falu-effektust megeremtő – médiumüzenetnek tekinti. A tévé mindennek adekvát színtere, amit a *köz-* előtag megillet: *köz*hír, *köz*jó, *köz*érdek, *köz*művelődés stb. Az irodalmi örökség-adaptációk már említett közművelődés-funkciója a tévében való bemutatással, vagy pedig a tévéfilmes változat elkészülésével válik teljessé. Ezzel egyidőben pedig a nemzeti örökség megőrzéséről a hangsúly áttevődik más, kulturális és szociológiai szintekre is: az otthon, a család, a gyermekek és a szocializáció területeire. Ian Goode a brit film és tévé örökségmodelljeiről írt tanulmányában külön kiemeli a beavatási rítus szerepét betöltő, a nemzeti és társadalmi

osztály-identitást megerősítő sorozatokat, amelyek alternatív örökséghordozókként egy más, polgári vonalat képviselnek (2003). Annette Kuhn (2004) a különböző nemzedékek és a mozi/tévé viszonyának kulcsénekeként teszi a memóriafunkciót számos, az 50-es és /60-as évek moziátogatóival készített interjúra alapozva elemzi a médium, a filmek szocializáló, életmódot- és stílust, divatot, kulturális önazonosságot, egyéni és történelmi-politikai eseményekkel összekapcsolt filmes memóriaképeket. Magyar viszonylatban az első és megkésett (1963-ban forgatott, 1964-ben bemutatott), kissé sutára sikeredett tévéfilm, a *Tenkes kapitánya* mindkét tekintetben „hézagpótló” kívánt lenni: nemzeti önérzetből, a sok idegen nyelvű sorozat után magyar vonatkozású filmek hiányát pótolta, és ezzel egyidőben a gyerekek számára izgalmas, újszerű szórakozást nyújtott, a felnőtteknek pedig a gyerekkor nosztalgiáját idézte. „Így lett a Tell Vilmos- és a Robin Hood-sorozatok után végre egy magyar vitéz a hazai gyártású folytatásos hőse” (*Telehold*, 2000 IV. 22—28), amelyet „voltaképpen csak a gyerekek élveztek” (*Filmvilág*, 1964, IV. 15), akik aztán felnőttként, a szinte évente újravetített sorozatot a letűnt gyerekkor egyik *emlék-tárgyaként*, mintegy a máshol-lét emblematikus tereként tekintették/tekintik: „...és végtére bármit is láttunk az epizódok során – írja a *Mahir Observer Médiafigyelő* egyik kritikusa az 1992 június 19-i számban –, mert azért hemzsegek itt a végtelenül és angyalian sematikus jellemek, az operettparasztkok és az operettlabancok: nincs más választásunk, mint elfogadni és újraélni a gyerekkort olyannak, amilyenek magunknak felépítettük és közben megcsodálni minden vasárnap *A Tenkes kapitányát*.” Ezt követően aztán, mintegy húsz évet felölelő (1965-85) időszakban Zsurzs Éva vált a nemzeti irodalom hivatásos, tévéfilmes adaptálójává. Ez a tevékenység – a hiánypótlás tendenciája mellett – akárcsak a BBC azonos időszakot felölelő tévéfilmjei esetében, egyben bevallottan köznevelődési, nevelési igényre válaszolt. A filmeket az irodalomóra tartozékaivá, ugyanakkor kiváló háziolvasmány-helyettesítőkké tette már csak azáltal is, hogy esti folytatásokban való közlésükkel magát az olvasás ritmusát modellálta.

Az emlékezés több rétege aktiválódik tehát egy tévéfilmes sorozatban: a cselekmény által felidézett történelmi kor, az adaptált irodalmi mű, az előző epizódok állandó felidézésének elengedhetetlen szüksége, valamint az újra- és újravetítések nemzedékek memóriáját összekapcsoló funkciója. Mindezek egyidejű előhívásának adekvát közege a tévé, a posztmodern médium, amelynek nem is lehet más szlogenje, mint a „volt már ilyen”, azaz annak a felismerésnek mediális sajátossággá alakítása, hogy minden elhangzott már, mindent *megmutattak* (a moziban, a filmben) és *leírtak* már (az

irodalomban).¹²² A televízió ezután már nem tehet mást, mint ezt a felhalmozott emléksanyagot tetszése szerint mozgásba, játékba hozza: e mozgítás tudatossága adja a médium önreflexív természetét és az intertextuális, intermediális vonatkozások bonyolult, memóriával működő hálóját. A tévéfilmes adaptáció-sorozat pedig ilyen értelemben teljes mértékben adaptálódott a televízió médiumához, annak esszenciáját sűríti magába, és mint ilyen már nem is annyira az adott irodalmi műhöz, mint inkább az új médiumhoz, annak szövegeihez és az esetleges mozifilmes változathoz való viszonyában válik érdekessé.

Tévéfilmes adaptációelmélet területén szintén a brit kritikusok viszik el a pálmát, akik a már említett nemzeti örökség-vitában nem kerülhették meg a BBC-adaptációk mozifilmekétől elkülönülő státuszának elismerését. Az ezekre vonatkozó elméleti megfontolások összegzése 2001-ben illetve 2002-ben látott napvilágot, a már említett Robert Giddings és Keith Selby, illetve Sarah Cardwell szerzőktől. Az előbbi munka a klasszikus sorozatfilmet három meghatározó tényező – a médium, a klasszikus regény státuszának kulturális implikációi és létrehozásának/fogyasztásának feltételei – összehatása eredményeként tekinti, az utóbbi az érzelmi, kognitív és kulturális tényezőkre helyezi a hangsúlyt. Mindkettő érdeme, hogy a klasszikus folytatást médiumspecifikus műfajnak tekinti, amelyben a memóriefunkció harmonizál a televízió állandó jelenvalóságával, jelenidejűségével. Giddingsék több fejezetet szentelnek a *Bűszkeség és balítélet* 1995-ös BBC-sorozatnak, illetve annak, amit ők *Bűszkeség és balítélet-faktornak* neveznek: a Jane Austen-örület és a női tapasztalat előtérbe kerülésének.¹²³ Ez utóbbi igazolni látszik azt az elterjedt – és McLuhan említett elméletével is összhangban levő – nézetet, hogy a televízió egyenlő a kortárs kultúrával, annak tartalmi, a női és férfi nemi identitást (emancipációt, homoszexualitást) előtérbe állító, és formai (szimulációs, sorozatszerű, ismétlődésre, idézésre épülő) aspektusaival. A BBC klasszikus sorozatok azonban nem csupán a női kérdés aktualizálásának és számos, romantikus mozifilmekkel vagy más, egész estés adaptációkkal (így például Zeffirelli adaptációival) való intertextuális viszonyuknak köszönhetően képezik a „minőségi televíziózás” alapjait, hanem az adott irodalmi művek által közölt történelmi-kulturális kor – többnyire a viktoriánus – festészeti konvencióinak filmes imitációja által is. Az úgynevezett *piktofilmek*¹²⁴ sorába illeszkedő stílus egyben a nemzeti örökségre, múltra való emlékezés funkciójának is igyekszik megfelelni azért, hogy a korhűen berendezett enteriőröket, kosztümös alakokat és évszázados fák, parkok

¹²² Ld. erről Jim Collins 2001. 12–23.

¹²³ Ld. erről még Iris Kleincke 2003.477.

¹²⁴ A filmstílus piktorializmusáról ld. még Pethő Ágnes 2003. 61–72.

közelében filmezett jeleneteket *tablószerűen elkeretezi*. Az idézés eme kifinomult módja, valamint a választott családregények könnyed, bájosan naív témája széles közönséget vonzó, a médium sajátosságainak megfelelő műfajt, családi filmet eredményez, amint azt a „BBC education and training” kiadványtípus-megnevezés is mutatja. A *Bűszkeség és balítélet* pedig egyenesen márkanév lett: a következő sorozatok, mint például az *Emma* (1996) és az *Édesek és Mostohák* (1999) előképe, nem csupán az azonos, jól bevált stáb miatt (az *Édesek és mostohák* esete), hanem az emancipálódó női alak tablószerű megformálásának – egyébként 90-es évek örökségfilmjeire általában jellemző – változatai tekintetében is. Ezen a ponton tanulságos lehet az összehasonlítás a magyar televíziózás egyetlen, lányregényből készült sorozatával, amelyet Zsurzs Éva Szabó Magda *Abigéljéből* forgatott: ez a fentiek értelmében semmiféle eredeti értelmezéssel, kiegészítő vizuális kóddal nem szolgál a fejlődésregény női vonatkozásában, egyszerűen csak korrekt, hű adaptációja marad az író női szövegválogatásának. A magyar adaptációs termés általában – a 80-as évek végére nagyjából lezárult örökségmegőrzés-mozgalmat követően – az újraértékelés vagy feldolgozás tekintetében alaposan elmarad a brit vagy akár a francia tendenciától. Mintha a klasszikus megfilmesítéseket követően a rendezők „letudtak volna” egy terhes feladatot. Az irodalmi alkotás üzenete új médiumban való aktualizálásának elszigetelt példája Huszárik már elemzett *Szindbádja*, a közelmúlt illetve a kortárs irodalom – elsősorban Eszterházy Péter, Bodor Ádám – Makk Károly, Fábri Zoltán, Gothár Péter általi adaptációi, amelyek viszont párhuzamosan léteznek a nemzeti mítoszt filmként legitimálni szándékozó, anakronisztikus tendenciával. A kulturális mechanizmusok feltárása, amelyek szimptomájává vált maga a magyar adaptációs gyakorlat illetve annak hiánya, egy külön értekezés tárgya lehetne.

4.5. A NEMEK ESZTÉTIKAI ÉS POLITIKAI RE-PREZENTÁCIÓJA

A viktoriánus örökség terhé, amelyet Foucault *A szexualitás történetében Mi, viktoriánusok* címmel elemzett (1992), nem csupán a bevezetőben említett (Stam által értelmezett) hűségelv-terminológia tükrözi az adaptációk hagyományos diszkurzusában, hanem a „testet öltött” szóhoz, a képhez való ambivalens viszonyulás is. A kép nem csupán egyértelművé tesz, tehát banalizál, hanem a szexuális testet is láthatóvá teszi, amelyhez, hangsúlyozza Foucault, még mindig fenntartással viszonyulunk, ezért a róla való beszédet vagy megmutatását még mindig transzgresszívnek érezzük. A puritanizmus

„tabu, nemlét, (el)hallgatás” hármas elve mind a mai napig hat, és a szexualitás vagy a másság képeivel szembeni viszonyunkat is meghatározza. A „repression” angol terminusa, amelyet Foucault használ, kettős magyar jelentése – a hatalom intézményei, diszkurzusai általi *elnyomás és elfojtás* – plasztikusan fejezi ki e viszonyulási mód pszichológiai vonatkozását. A test puritán megközelítésben csupán az akarat médiuma, nem vesz részt a szubjektum konstitúciójában, szemben a poszt-strukturalista testértelmezéssel, amely szerint a szubjektum konstitutív része az énnel és a kultúrával együtt. A puritán testértelmezés szexuális dimenziójára a hatalom intézményeinek diszkurzusa és a cenzúra által felügyelt irodalom metaforikusan, alluzív módon vonatkozhat csupán.

Általában elmondható, hogy a cenzúra, az (irodalmi) kánonnal együtt, az (irodalmi, kulturális) emlékek megőrzésének alapvetően szelektív módon működő intézménye, amely a mindenkori kanonizált szöveg-apokrif szöveg szembenállást meghatározza. E mechanizmus előképe maga a Könyvek Könyve, a Biblia szerkezete: a belőle kimaradt szövegek fennmaradtak ugyan, de csupán kiegészítő anyagként, anekdotikus adalékként, esetleg a kanonizált részek ellentörténeteiként, de mindenképpen csupán *másodlagos emlékek*ként. Ekképp, az apokrifot vagy nem „első vonalbeli” – azaz nem klasszikust – adaptáló filmekre ezen többé-kevésbé elfelejtett szöveg-emlékek felidézése, és ezáltal egyfajta legitimálása hárul: a film mediális sajátosságának köszönhetően a széles néptömegek elé tárt emlék bekerül az éppen aktualizált kulturális hagyomány(ok) körforgásába. Az apokrifokban feltűnő, a kanonizált szövegben már cenzurázott test(iség) „reinkarnációjának” lehetünk tanúi a legújabb (Jézus emberi voltát hangsúlyozó, Mária Magdolna érzékiségét kiemelő) passió-filmekben, magyar viszonylatban pedig Enyedi Ildikó *Simon Mágus*ában, amely a Simon mágus gnosztikus legendájában még feltűnő, a mágust mindenhová elkísérő hetéra, Heléna alakját jeleníti meg és értelmezi újra.¹²⁵ A film nem annyira a mágus, hanem sokkal inkább a *női mágia* története, amennyiben a bájos fiatal lány feltűnése már a gerinc-detektívtörténetet (egy gyilkos látnoki megtalálását) is majdhogynem „kisiklatja” (ennek lehetséges metaforája a Párizsba érkező vonat előtt feltáruló alternatív sínpályák sokasága), mindjárt a film elején. Enyedi filmjei általában nem a választott tematika és annak feminista kezelése által „nőiesek”, hanem a

¹²⁵ E női alak filmes „életre keltése” tulajdonképpen Enyedi filmjeiben állandóan feltűnő, férfi és nő közti vonzalom titokzatos „kémiajának”, mágiájának örök történetét ismétli meg. Érdekes adalékként szolgálhat, hogy Jung anima-elméletében egyik archaikus példaként éppen az apokrif Simon mágust említi, miután az anima-nőtípusról kijelenti: „Feltűnő körülmény, hogy ebből a típusból a szó szoros értelmében vett *anyai vonás* teljesen hiányzik. Kedvező esetben élettársnőt és barátnőt jelent, kedvezőtlen esetben szajhát.” (1995. 24)

felvonultatott, együtt egy absztrakt, archetipikus nőképet konstituáló, egymást megkettőző-kiegészítő női alakoknak köszönhetően. (A *Simon mágus*ban a fiatal lányt a francia tolmács-rendőrnő duplázza, aki a film végén szintén levetkőzi, a parókával és szemüveggel együtt, a hivatalos, erotikátlan maszkot). Enyedi eredeti szerzői fogásának az bizonyul, ahogyan a női alak tipikus férfítörténetekbe (detektívtörténetbe a *Simon mágus*ban és kémsztoriba a *bűvös vadászb*an) való beépítésével mintegy *más utakra tereli* e kanonizált műfajok nagyon is standardizált narrációját, megnyitva azokat a csoda, a hit és a misztikum irracionális kérdései felé. A Bibliai, kanonikus történetből kimaradt szereplőt mintegy a történet részeként legitimálja: a film médiuma az adaptációban „életre kelti” a morális okokból elfeledett nőalakot, és ezáltal *korrektív memóriaként* működik

Az elfojtásokat megmutatással feloldó adaptációknak – a megmutatás módja illetve a hozzá kapcsolódó ideológia függvényében – két distinktív csoportját különíthetjük el. Az egyiket és egyben nagyobb számút a test (főként a női) dekoratív, pusztán esztétizáló, a feminista diszkurzus által önkényesen kisajátítható elkeretezései jellemzik, míg a másik csoport a már említett posztstrukturalista (Kristeva, Derrida által képviselt) definíció értelmében a testet kulturális, sőt politikai jelentések hordozójaként tekinti.

Az első csoportot képviselik a 90-es évektől az úgynevezett posztkoloniális kritikába bekapcsolódó viktoriánus irodalom adaptációi, amelyek a női alakot „láthatóvá teszik”, elkeretezik, társadalmi helyzetét, emancipációs törekvését megvilágítják (lásd például a Jane Austen adaptációkat), a női szexualitást tematizálják, (Edith Wharton *Az öröm háza*, Hawthorne *A skarlát betűjének* adaptációi) illetve a homoszexualitást mint másságot megjelenítik (lásd Baz Luhrman *Rómeó+Júliá*ájában Mercutio figurája). A *Skarlát betű* 1995-ös hollywoodi adaptációja például – amint azt Roger Bromley átfogó elemzése is szemlélteti – egyszerűen szexuális testté (Demi Moore sztár-testévé), és ezáltal románcá egyszerűsíti a viktoriánus regény komplex, egyén és társadalom viszonyát tematizáló regényét (1999. 63–85), illetve megragadja az alkalmat a női emancipáció feminista propagálására is.

A kortárs irodalmi filmek és adaptációk, sorozatok képeinek ezen „dekoratív esztétikáját” a Barthes-i jelelmélet felől is olvasó, fentebb már idézett Belén Vidal Villasar magától értetődően jut el gondolatmenetében a keretbeli „punctum” fogalmához, mint olyan jelhez, amely az állókép, a fotó jelentését, kompozícióját semmiben sem befolyásolja, csupán harmadik jelentésként belénk szűr, az egyéni értelmezést inspirálja (14). Stella Bruzzi ugyanezen elméleti alapra helyezi a klasszikus kosztümös adaptációk ruhakölteményeinek funkcióját: értelmezésében egy „szexuális modellről” beszél,

amelyben a ruházat aktív jelentőként szerepel, és mint ilyen sokkal inkább az identitásváltásokat, pszichológiai folyamatokat *jelez*, semmint egykori történelmi-társadalmi igazságokat *illusztrál*. Sőt, továbblépve, a kosztüm harmadik jelentését a Lacan-i értelemben vett fétisként azonosítja, amely egyszerre takarja és mintegy meghosszabbítja a vágyakozó tekintet tárgyát, *a testet* (1997).¹²⁶

A női alakot jellő emelő BBC-igényesség az olyan adaptációs piktofilmek legjobb hagyományát követi, mint Jane Campion *Egy hölgy arcképe* (1996), Scorsese *Az ártatlanság kora* (1993), Zefirelli *Jane Eyre*-je (1996) vagy legutóbb Peter Webbernek a Tracy Chevalier bestselleréből készült filmje, a *Leány gyöngy fülbevalóval* (2004). Ez utóbbi Vermeer azonos című festményének fiktív történeteként az ekphrasis sajátos formáját képviseli, oly módon, hogy maga a történet is majdnem mindenik beállításával, jelenetével az erősen jellegzetes Vermeer-stílust imitálja. Magának a festménynek distinktív részei – az érzékeny piros ajkak, a színes, turbánszerű főkötő és végül a gyöngy fülbevaló – mind erotikus jelekké, fétiszekké, metaforákká válnak és egy-egy külön jelenetben tematizálódva teljesednek ki. A festmény egy titkos kódrendszer, amely mögött festő és modellje titkos szerelmi története rejtőzik. A Jane Campion-féle Henry James-adaptáció, az *Egy hölgy arcképe* éppen fordítva, a történetből vonja el, rajzolja fokozatosan meg a hölgy arcképét, amely, a Henry James regényének, narratív módszerének is megfelelően, egy „szemünk láttára” kikristályosodó *pszichológiai profil* jelent.

A kortárs irodalmi filmek, klasszikus adaptációk és tévésorozatok a fentiek értelmében már meghaladni látszanak az örökségfilm kategóriát, amennyiben azok nemzeti identitást erősítő memória és nosztalgia-funkcióit kiiktatják, és egy keretközpontú dekoratív esztétikát propagálva, a képeket más, kulturális és társadalmi jelentésekkel töltik fel. Az *Értelem és érzelem* (Ang Lee, adaptációja a regénybeli merev, Elinor-Marianne, ráció és szenvedély, konzervatív és liberális szembenállását feloldja úgy, hogy a két

¹²⁶ Az Elizabeth Gaskell azonos című regényéből készült *Édesek és mostohák* (1999) egyik jelenetében, a társadalmi gesztust, mely szerint Lady Harriet vállalja Molly társaságát, tűzpiros ruhája, mint vizuális kód, a kihívó, árgus szemek előtt elvonuló vörös folt mintegy megkettőzi. A sorozat számos beállítása az adott kor festészeti konvencióit idéző, a családi és a társasági élet tablószzerű zsánerképe: a szalonban kézimunkázó, kártyázó, levelet író vagy olvasó, vagy a szabadban, évszázados tölgyek alatt sétáló női alakokat keretez. Az egész adaptáció nem más, mint változatos korú és rangú hölgyalakok panoptikuma, a matróznától a fruskáig, akiknek szociális státuszát szoborszerűen tükrözik a korhű kosztümmök keretbe foglalt költeményei. A főhősnőt, Mollyt például gyakran gyerekkori búvóhelyén, a medalionokat, miniatűröket idéző ovális keretben látjuk, ahogyan az általa innen szemlélt világot is.

viselkedésmódot egymásban, ironikusan tükrözteti, és inkább a korra jellemző, a nők előnytelen gazdasági-társadalmi helyzetének hangsúlyozására törekszik.¹²⁷



Kate Winslet és Emma Thompson, az *Értelem és érzelem* című filmben: a két női alak térbeli elhelyezése a képi kompozícióban kitűnően summázza a film témáját: a gátlástalanul áradó, feltárulkozó, „víz nemű” nőiség fölött a ráció mögé rejtőző, nyugodt, megtartó föld-típusú nőiséget, illetve ezek egymásba játszó, archetipikus kettőségét.

Villasur már említett tanulmányában Scorsese *Ártatlanság korát* és Davies *Az öröm házá*t (2000) elemezve szemlélteti, hogyan válik a keret hiperrealitása, az általa bennfoglalt tableaux vivants-ok és az ikonikus sűrűség az intertextuális utalások és a reflexivitás termékeny terévé. Az előbbi a férfitekintet tárgyaként láttatja a női alakot, és ezáltal egy kettős, reflexív keretezést valósítva meg, fel is számolja a kép realista transzparenciáját: a modernista *megmutatás* helyett az *öntudatos nézés* aktusát választja. A férfiszubjektivitást hordozó tekintet a női alakot műalkotásként, elkeretezett állóképként, fotóként láttatja. Davies filmjében a női test tablószerű és teátrális megmutatását a keretbe foglalt kép látszat-valóság dialektikája egészíti ki.¹²⁸

A keretbe foglalt női alakok piktofilmes példái ellenállni látszanak a film sokat hangoztatott, a priori realizmusának: e tablók miszticizmusa sajátosan lebegő, valószerűtlen jelet kölcsönöz magának a filmképnek, amely álcázott, valós referencianélküliségében az irodalmi képekéhez hasonló értelmezést implikál a befogadó részéről. Ezt a sajátosságot mintegy tételesen szemlélteti Enyedi Ildikó két adaptációja, *A bűvös vadász* (1994) és a *Simon mágus* (1998): e filmek képei egy pillanatra sem válnak a két apokrif történet (a középkori *Mária-legendák* és az *Apostolok cselekedeteinek* megfelelő része) megelevenítésévé, egy klasszikus filmes elbeszélés alkotóelemeivé. A *Bűvös vadász* Mária-képe mindvégig „önálló keretben” kívül marad a film több idősfikban játszódó történeteinek, *amelyekbe viszont szabad ki- és bejárása van*. Nem pusztá dekórum

¹²⁷ Ld. erről a sokak által „feministának” tartott tendenciáról Julian North 1999. 38–50.

¹²⁸ Erre, a Villasur által poszt-örökségfilm kategóriára jellemző még a specifikus nemzeti képi világnak egy másikkal való felcserélése: Shekhar Kapur *Elizabeth* (2000) című irodalmi filmjének képei például keleti vörös-arany színekben ragyognak. Ezek a filmek az irodalmi referenciát eszközként használják arra, hogy önmagukról és aktuális ideológiai és szociológiai kérdésekről nyilatkozzanak, illetve az irodalmi és történelmi narratívákhoz való kortárs viszonyulást példázzák.

vagy utalás: archetipikus kép, s mint ilyen mindenfajta női, anyai áldozathozatal előképe. Egy egyetemes absztrakció, amely nem tartozik közvetlenül a történethez, de mindig bevonható, a *hit* által megidézhető. Ekképp válik a rendező filmjeire annyira jellemző *csoda* kulcsstényezőjévé, misztikum és valóság, megismerési vágy és csodavárás (képi) médiumává.

Mint említettem, a nemi identitás „pszichoanalitikus”, tabukat feltáró reprezentációinak adaptációbeli megvalósulása politikai állásfoglalással is járhat. Ebben az esetben a test nem egyszerűen esztétizált, nemi és társadalmi szerepeket elkülönítő képként, hanem más(ság)ként, valamely társadalmi-politikai jelenség szimbólummá emelt jeleként épül be az adaptációba. Így például Heinrich Böll és Schlöndorff *Katharina Blum elveszett tisztessége* című könyve (1974) illetve adaptációja (1975) a férjezetlen (tehát védtelen) nővel szembeni, patriárchális hatalom (rendőrség és média) elleni visszaélésként reprezentálja a politikai agressziót és leplezi le a repressziót.¹²⁹ Robert Lepage québeci színházi- és filmrendező „önadaptációi” pedig szintén politikai diszkurzusként értelmezhetőek, amennyiben a homoszexuális férfitestet és Québec nemzeti identitását egymásra vonatkoztatja.

A férfitestnek filmbeli, a tekintet tárgyaként való elkeretezése már az esztétikai, festészeti és reprezentációs problematikát meghaladó, szociális és politikai diszkurzust feltételez, amely minden esetben a múlt vallási, szociális és politikai elfojtásaira és megtorlásaira válaszolva tölt be memóriefunkciót. A szexuális identitás vállalásának szabadsága ugyanis minden művészeti reprezentációban egyre inkább a tágabb értelemben vett egyéni szabadság analógiává válik. Ezt hangsúlyozza Peter Dickinson is, aki, azon túl, hogy a québec-i francia Robert Lepage színházi darabjainak nyílt homoerotikus üzeneteit próbálja visszakeresni ezek filmes adaptációinak képi kódjait elemző tanulmányában, meggyőzően érvel amellett is, hogy ezekben a filmekben a homoszexuális férfi Québec megvalósulatlan nemzeti identitásának jelölője (2003. 133—154.). Annál is inkább, mert ezekben a filmekben ez a férfi *gyakran hullaként végzi*. Másképp fogalmazva: ezen filmek narrációi tulajdonképpen allegóriái Québec nemzeti identitás-krízise tágabb, heteronormatív történetének. Ezt látszanak igazolni a filmnek a férfitestet sajátosan keretező, mintegy „fegyelmező” képei is, így például *A Gyóntatószék* (1995) című film gyóntatószék-rácsára rímelő homoszexuális, egyéni szaunák felső kameraállásból szemlélt plafonjai. Ami a színpadi reprezentációban dekorum, háttér, a filmképen szimbolikus

¹²⁹ Lásd erről bővebben Alexandra Seibel tanulmányát 2005. 148—162.

értékű motívummá válik: a rács, akárcsak a tejüveg, a szórt világítás a „furcsa” testet absztrakcióvá stilizáló felületek. Ez a reprezentációbeli különbség elsősorban a két médium befogadással kapcsolatos, eltérő természetével függ össze: a színházi reprezentáció a színész testének fizikai jelenlétével, a filmes ennek *képpel való helyettesítésével*, a jelenlét-távollét játékával hat és így alkalmasabb a metaforikus értelmezésre. A *Gyónatószerék* minden tekintetben a heteronormatív mítosz ellentörténete, minden mozzanatában férfitörténet, amint erre a családi nyomozást végző szereplő, a film narrátorának legelső mondata is rámutat: „A múlt úgy hordozza a jövőt, mint *apa a gyermekét*.” (A film befejező jelenete e kijelentés képi megmutatásával zárja keretessé a történetet: a narrátor halott testvére fiát mint sajátját ölben viszi át a hídon) Maga az apaságot bizonyító nyom egy férfiágon öröklődő betegség, s mint ilyen csak az unoka *szimptómáiban megmutatkozó bűnjel*. Peter Dickinson említett tanulmányában rámutat arra, hogy e film, akárcsak a többi Lepage-adaptáció, a homoszexualitást mint szimbolikus másságot a „heteroszexuális szerződés” legitimációját biztosító fikcióként tematizálja. Az adaptáció, a *film a filmben* szerkezet, a világi-egyházi analógia, a heteroszexuális-homoszexuális és múlt-jelen szembenállás-kettősségek egy tágabb, az Egyesült Államok és angol Kanada valamint Québec viszonyára vonatkozó politikai-társadalmi-kulturális diszkurzust is jellemeznek. Annál is inkább, mert a narratori emlékezést a múlt két egyenlő mértékben meghatározó eseménye, egy politikai választás és az említett film forgatása strukturálja.

Lepage filmjében a homoszexualitás ténye nem a szereplők játékában, hanem a szereplők testét és a tárgyakat egyenrangúnak tekintő, azokat egymással szimbolikus összefüggésbe hozó képi ábrázolásmódban válik megragadhatóvá. Természetesen, a homoszexualitás szimbolikájának intermediális megjelenítése nem jellemzi az adaptáció általános gyakorlatát: főként a tengerentúli adaptációk rejtik a sztár maszkja mögé a *más*, „furcsa test” (queer body) valóságát.¹³⁰

¹³⁰ Tanulságos ilyen szempontból *Az angol beteg* (1996) amerikai-brit koprodukciója, amely Almásy mindkét „gyenge pontját”, náci szimpatizáns és homoszexuális voltát elfojtotta, Ralph Fiennes sármájával pótolta, ezáltal az amerikai közönség ovációját, és a brit posztkolonialis kritika méltatlankodását váltva ki.¹³⁰

4. 6. AZ IRODALMI, NEMZETI ÉS SZÍNÉSZI KARAKTER SZOCIOLÓGIÁJA

Az irodalmi karakter az egyik legfőbb, az adaptációs vágyat és az adaptációk megtekintésének vágyát meghatározó húzóerő, hiszen a film azáltal, hogy *megmutat*, az irodalmi leírás egyfajta „hiányosságát” pótolja. A rajongók számára ekképp az adaptáció pluszként, kiegészítésként, a „teljesség” garanciájaként jelentkezik: amint arra már Bazin is rámutatott az *Adaptation, ou le cinéma comme digeste* (1948) című esszéjében, a film ekképp felerősíti a mítoszképződés folyamatát, az olvasó-néző rajongók intertextuális narratíváinak terjedését. Ez, a rajongók által működésbe hozott intertextuális diszkurzus már túl van az „alacsony” és „magas” kultúra szembenállásán, amennyiben nem az irodalmi szövegre vonatkozik, hanem a szereplőt és az azt megjelenítő színészt vagy sztárt helyezi a figyelem középpontjába.¹³¹

Az irodalmi karakter és a színészi játék közötti időbeli rés, az előbbi múltidejűsége és az utóbbinak egy kortárs testhez kötött jelenléte magától értetődően veti fel a színészi teljesítmény problematikáját az adaptációkban, amelyet még inkább elmélyít az eltérő hely-idő koordinátákkal rendelkező újraadaptációk esete. Amint azt Christine Gerahty is kifejti egy, a kérdésről írt tanulmányában, e rés kitöltésének módja lehet *nosztalgikus* (például az információban, korrajzban és díszletben bővelkedő, rezignált színészi játékot kedvelő örökségfilmek esetében), de *ironikus* is: Jane Austin legújabb adaptációiban, így az *Értelem és érzelemben* vagy az *Emmában* az esetenkénti túljátszás/nyelvi túlstilizálás ironikus szembenállást hoz létre az angol múlt túlkifinomult szociális normái és a kortárs, liberális, feminista érzékenység között.¹³² Ez utóbbit főként a brit alakítások árnyaltsága példázza, amelyre kiváló példa éppen Emma Thompson játéka, aki egyben szövegkönyvírója is a filmnek: akárcsak a film narrációját, a többi filmbeli szereplőt (családjának tagjait) is ő uralja szituációra szabott hanghordozásával, emelkedett mondat szerkesztésével, általában: a *nyelvv*el, amely mintegy kompenzálja filmbeli alakításának és alakjának visszafogottságát. Az ő teljesítménye a filmbeli „jó szerepjátszás” modelljévé válik, illetve annak példájává, hogyan alakítanak sikeresen *hölgyeket* angol középosztálybeli színésznők (45—46).

¹³¹ Az adaptációkat egy intertextuális narratívába bekapcsoló rajongói diszkurzusról ld. Henry Jenkins 1992. 16—17. A brit kritika viccesen a rajongók két táborát „Trainspotters” (Danny Boyle 1996-os, meglehetősen „kemény” nyelvzetben és képekben tobzódó adaptációja, a *Trainspotting* nyomán) és „Janespotters” (a Jane Austen-megszállottak) különíti el.

¹³² Ld. Christine Gerahty (2003. 41—56) és Julianne Pidduck (1998).

Ezzel szemben az amerikai adaptációkban, örökségfilmekben a hollywoodi sztár-imidzs válik önálló szöveggé, annak összes kellékével: a mindig egyforma, sematizált érzéseket kifejező maszkkal és gesztusrendszerrel (amely gyakran elfedi a legjobb színészi játékot) és paratextuális, forgalmazást elősegítő diszkurzusaival. A hollywoodi dáma mindig eladó *glamour*jával szemben válik az érték és a tehetség védjegyévé a színészi játék a brit ladyk (Judi Dench, Maggie Smith, Helena Bonham-Carter stb.) teljesítményében. Míg a hollywoodi adaptációkban a szerepjátás alárendelődik a narrációnak, amely elfedi, a britekben (és általában a nem hollywoodiakban) külön jelentéssé, *szöveggé* áll össze. Természetesen lehetségesek átjárások is a klasszikus adaptációk női szerepeinek kétféle alakítása között: Christine Geraghty a néhol *glamour*-os (telt vonalait hangsúlyozó ruhákban temperamentumos női alakokat játszó) angol Kate Winslet és a gyakran visszafogott szépségű, nyelvi dominanciára törekvő szereplőt játszó lady-szerű, amerikai Gwyneth Paltrow (aki a *Szerelmes Shakespeare*-ban nyújtott alakításáért Oscar-díjat is kapott) példájára hivatkozik (52—54.). Az *Emm*ban magával hozott sztár-glamourját sajátosan szorítja keretbe a műfaj, illetve a hangsúlyosan nyelvi, az emelkedett, körülményes dialógusokban tobzódó szerep. Ez az átjárhatóság szintén a (főleg brit) poszt-örökségfilmek sajátja, az idegen rendező, különböző angol akcentussal beszélő színészek és a gyakran egzotikus díszlet (keletiesen gazdag) tényezői mellett. A már említett *Elizabeth* és *Szerelmes Shakespeare* nemzetközi szereplőgárdájával, kevert angol akcentusaival, sztár-személyiségeivel és változatos szerepjátási stílusaival képviseli ezt az egyre elterjedtebb kategóriát. A sztárrendszer és színészi *performance* közti rituális határátlépésnek (Geraghty „rites de passage”-ról, beavatási rítusról beszél) pedig éppen a klasszikusok adaptációi váltak adekvát színtereivé. Ezek legújabb példái egyszerre oldják fel az európai film mindenkorai sztárrendszer-ellenességét, illetve, egy aktuális társadalmi diszkurzus alapján, a fizikai vonzerővel szemben felülértékelik az intellektuális, középosztálybeli nőtípust. Azt, hogy ez a váltás a női emancipációval és feminista diszkurzussal összefügg, az is bizonyítja, hogy férfiszereplők esetében (legalábbis Nagy Britanniában) sokkal korábban tehető a színészi játék előtérbe kerülése a fizikai megjelenéssel szemben – állapítja meg Geraghty a *Films and Filming* egy 50-es évekbeli tanulmányát idézve.

Ennek a sajátos, Amerika és Nagy Britannia közti „átjárhatóságnak” elokvens példája a szintén 90-es évekbeli *Az utolsó mohikán* (Michael Mann, 1992): a két főszerepet játszó színész – az ír Daniel Day-Lewis és az angol Madeleine Stowe tengeren túlra való „importálása” érdekes analógiája az európai telepések amerikai viszontagságait feldolgozó

narrációnak. Mindketten magukkal hozzák a „jó szerepjátszás” brit hagyományát, és a filmbeli szerepüknek is megfelelő választékos brit, az indiánok érthetetlen nyelvével kontrasztot képező nyelvhasználatot. Az indián Csingacsug pedig, természetesen, a földjét védő amerikai hős prototípusa, ahogyan számos western-filmben megszokott.

Harriet Hawkins az amerikai tömegkultúráról nyújtott értelmezésében részletesen kifejti, hogyan válnak a hollywoodi filmekben szereplő férfi-imidzek társadalmi és politikai nézetek kifejezőivé: az ellenség (*Az utolsó mohikán* esetében az angol és a francia) kifinomult, sima modorú, akcentussal beszél, a nem sokra tartott tudás, civilizáció (mert sznob, egyáltalán nem férfias) képviselője, szemben a tettek embereivel, az őseik földjét foggal-körömmel védő, ízig-vérig férfias indiánokkal (1990. 13—27). Ilyen szempontból példaértékű, hogy a nő, Cora, nem az angol tiszté, hanem az *elindiánosodott* Nat Bumpóé lesz (annak ellenére, hogy Cooper regényében erre nem történik egyértelmű utalás). Mindketten az amerikai mítosz szereplőivé válnak, Cora brit tiszt lányaként, Nat Bumpo pedig az indiánok által adoptált britként: amint azt Jacquelin Kilpatrick is hangsúlyozza a film nemzeti identitássémáit elemző tanulmányában, ő itt inkább fehér ember képességeivel bíró indián, és nem fordítva. A proto-amerikai idealizált típusaként a britek és az indiánok legjobb kvalitásait olvasztja magába.¹³³ Az amerikai produkció az erőteljesen eufemizált indián-mítosz sémáinak rendeli alá a narrációt úgy, hogy egyértelművé teszi, külön kis történetbeli történetkérekeríti a box office-ra mindig pozitívan ható szerelmi szálat, amely, a néző nagy elégedettségére, a főszereplő Cora-Madeleine Stowe és Bumpo-Day-Lewis között történik. Ez a „hígítás” pedig a klasszikusok és tömegkultúra problematikussá viszonyának, a sokak szerint értékvesztésnek tartott folyamatnak elsődleges sajátossága.¹³⁴

¹³³ Kilpatrick Cooper regényének összesen 14 angol nyelvű adaptációja közül a legfontosabbakat elemezve tanulmányozza a nemzeti mítosz, illetve a regényben feltűnő rasszizmus és rasszizmuskritika egyidejűségének filmkabeli alakulását is (2005. 71—85)

¹³⁴ Harriet Hawkins már említett munkájában ezt a jelenséget Karen Blixen afrikai emlékirataival szemlélteti, amelyben csak épp annyi szó esik a Finch-Huttonnal való viszonyáról, mint bármely másról. Ezzel szemben, a Meryl Streep és Robert Redford főszereplésével készült *Távol Afrikától* (1985, Sydney Pollack) című filmben a szerelmi szál a narráció gerincévé válik: a két sztár előregyártott imidzse eleve magában hordozza a love story metatextusát, amely, bármely narrációba kerülve, mintegy gombnyomásra, aktiválódik (28).

4.7. ADAPTÁCIÓ: AZ IRODALOM DEVALVÁLÓDÁSÁNAK HELYE?

A bevezetőben említett ekphrasztikus vágy és félelem-páros főként az irodalmi klasszikus felől nézve aktuális: a „nagy olvasmányok” új médiumba való átmentésének, archiválásának, a csökkenő olvasási láz kompenzálásának vágya együtt jár a filmes adaptáció elértéktelenítő hatásától való félelemmel. Ez a devalváció korántsem hűségfüggő: a sztori részleteihez való túlzott ragaszkodás éppúgy meghamisíthatja az eredetit, mint a már említett, „hűtlen” hígítások és elhagyások. Ez a félelem természetesen elsősorban az amerikai adaptációkra és újraadaptációkra irányul, amelyek immár nemi és korosztálybeli célcsoportokra lebontva darálják újra és újra a klasszikusokat: ezek legbeszedesebb példái a *Veszedelemes viszonyok* (1988, Stephen Frears), *A makrancos hölgy* (*Tíz dolog ami nem tetszik benned*, 1999, Gil Junger) vagy az *Emma* *Clueless* című (Amy Heckerling, 1995) tinédzser-változatai. Az évszázadokat, kultúrákat átívelő klasszikus ezekben egyetlen kis – de gazdasági szempontból kulcsfontosságú – csoport, az úgynevezett „youth culture” reprezentatív szövegévé válik. Ez a popularizáló, amerikai tendencia egyben természetesen sajátos posztkoloniális reakció is, amely korábban a brit, európai klasszikusok sajátosan amerikai filmes műfajokba (például musicalokba, komédiákba) való átmentéseként jelentkezett. A félelem a sztárrendszer már fentebb utalt mechanizmusainak ismeretével is összefügg, az imidzs ugyanis egysíksít, az árnyalt színészi játékot, jellemrajzot az előregyártott maszk felületi egydimenziójára redukálja.¹³⁵

A devalválódás kérdése természetesen elválaszthatatlan az úgynevezett „magas kultúra” – tömegkultúra sokat vitatott viszonyának – szembenállásának, komplementer jellegének vagy átjárhatóságának – problematikájától. A soron következő fejtegetésekből mindenekelőtt ki kell zárunk az előző fejezetben már részletesen tárgyalt, úgynevezett szándékolt devalvációt, a paródia és a többé-kevésbé ideologizált szubverzió (lásd brazil posztmodern) esetét. Megválaszolandó marad, hogy milyen helyet foglalnak el a filmes vagy televíziós irodalmi adaptációk a kulturális értékek elsekélyesedésének vélt vagy igazi jelenségében, illetve, ezzel szoros összefüggésben, azok társadalmilag és/vagy politikailag ideologizált manipulációjában. A klasszikusok filmes adaptációi mintegy modellálják ezt a

¹³⁵ Innen a mindenkori felhőrdülés, valahányszor egy európai karakterszínészt sikerül átcsábítani Tengerentúlra: *Sir Anthony Hopkinsnek*, a kiváló drámai színésznek, *A nap maradékai* című adaptáció főszereplőjének, az angol királyné lovagjának Amerikába szerződése-kiváltotta méltatlankodás mögött nem csupán a színészi teljesítmény devalválódása, hanem – és elsősorban – az Angliában a legkiválóbb művészeknek kijáró *társadalmi státuszból való lecsúszás* szégyene rejtett.

dichotómiát, amit hiba lenne szembenállásnak nevezni, ahogyan fölösleges egy egyetemes művészetfogalom leírását is keresni. Radnóti Sándor a tömegkultúráról írt esszéjében (1990) találóan jegyzi meg, hogy nincs művészet, csak művészetek vannak, ennél fogva az előbbinek nem létezik ellenfogalma sem. A művészetek emancipációja és legitimációs törekvése egyidejű, komplementer folyamatok a modern korban, és ezt mi sem szemlélteti jobban, mint az adaptációs gyakorlat a filmművészet történetében: a legitimációs válság, amely a filmet a már kanonizált művészetek, és legfőként az irodalom elbeszélő technikáinak imitációjára készítette, paradox módon egyidejű az autonóm művészetté válás törekvéseivel. A klasszikus adaptációk tömegfilmes kategóriájában az adott irodalmi mű által képviselt magaskultúra a tömegfilmes változathoz viszonyítva legitimálja önmagát és fordítva: teljesen egyenrangú legitimációs törekvésekről van szó, amelyek természetes módon egészítik ki egymást, ezen a szinten pedig mindenféle esztétikai érték vita fölöslegesnek tűnik. Nem kerülhető meg a két médium befogadás által szabályozott társadalmi meghatározottsága sem: a felgyorsult életritmust mediálisan leképező film időbeli és a vizuális érzékelés közvetlensége miatt lényegesen nagyobb számú befogadó számára hozzáférhető, mint a félrevonulást, a magányos olvasást igénylő könyv. Ez alól természetesen kivételt képeznek a bevezetésben már említett, úgynevezett „művészfilmes adaptációk”, amelyek mintegy az értelmező olvasás szempontja alapján alakítják közönségüket.

Kétségtelen, hogy az adaptáció mint technikai sokszorosítás – Benjamin nyomán – ki van téve az auravesztés és ezzel együtt az *elgiccsekedés* veszélyének. Ez utóbbit ugyanis épp az elhasználtaságból, a jól ismertségből következő egyértelműség jellemzi. Másrészt azonban éppen az ismétlés az *emlékezés* garanciája, és az is tény, hogy a kollektív memória és tapasztalat működésének természetes helye éppen a populáris szféra. Ez utóbbi pedig egyre kevésbé határozható meg befogadónak számának és társadalmi hovatartozásának függvényében. Azt ugyanis már Schlegel felismerte, hogy „A finomabb közönség is alapjában teljesen közömbös minden forma iránt, csupán a *témára* szomjazik kielégíthetetlenül, ezért a művésztől sem kíván egyebet, mint *érdekes individualitást*. Csak *hatás* legyen, csak ez a hatás *erős és új* legyen, akkor az a mód, ahogyan és a tárgy, amin ezt a művész eléri, a publikumnak ugyanolyan közömbös, mint az egyedi hatások teljes egészévé való összehangolása.” (1980. 127)¹³⁶ Mi sem jellemezhetné jobban az utómodern művészetszemléletet és befogadáselméletet: a szép esztétikai ítéletét egyre inkább az

¹³⁶ A társadalmi osztály és műfaj összefüggéséről, a burzsoa ízlés és regény fakticitásának kapcsolatáról ld. Robert Stam 2005. 6.

érdekes, a váratlan összefüggések felismerése váltja fel. A posztmodern „nincsenek új történetek” megállapítását megerősítő, meglehetősen élénk adaptációs és újraadaptációs gyakorlat és közönsége az esztétikai értékeken túllépve (amelyekre Olivier és Orson Welles adaptációi szolgáltatnak példát) a tömegkultúra dinamikus, friss, állandó mozgásban lévő műfajainak, kifejezési formáinak vérkeringésébe vonja be a világirodalmi, klasszikus témákat. Ez a jelenség egyben igazolni látszik a tömegkultúrát fetisizáló „magasművészet” hipotézisét, amelyet Radnóti is említ tanulmányában. Kiválóan példázza ezt a reklámfilm- és klippgyártó Baz Luhrman William *Shakespeare's Romeo + Juliet* című filmje, amelyben a téma, a jól ismert történet csupán ürügy a műfajnak megfelelő vizuális mozaikstílus, a ma már tömegkultúra részévé váló (zenei, ruházatbeli és egyéb tárgyakra irányuló) *divat* felmutatására. Shakespeare „szent szerzői” státuszának szétfoszlása ez esetben egybeesik az angol *kultúrából* az amerikai *civilizációba* való átkerüléssel: a kulturális, szellemi értékek civilizatorikus, anyagi-tárgyi szimbólumokká konvertálódnak. A devalválódás kérdése, amint arra a már említett Harriet Hawkins is rámutat, már nem annyira a folyamatosan revideált művészetelméleti, hanem inkább akadémiai területen folyik, amely tendencia azonban, a New Criticism elitista diszkurzusának tévesztésével, egyre inkább háttérbe szorul.

A klasszikusok egyre inkább a populáris mitológiák felől válnak értelmezhetővé és nem fordítva: Hawkins szellemes példája a *King Kong* című film, amely az amerikai befogadásban legtöbbször megelőzi Shakespeare klasszikus drámáját, a *King Lear*. Mindez csupán a két szféra érintkezését, egymásba játszását és nem a klasszikus „lesüllyedését” jelenti. Sokkal nagyobb azonban a klasszikus történetek öncélú, ideologizált kisajátításának veszélye, amelyet az amerikai Allan Bloom 1964-es, nagy társadalmi forrongásokat leképező *Shakespeare's Politics* című könyve is példáz. Ez a kor szexuálpolitikai és faji kérdéseit véli tükröződni Shakespeare *Othellójában* és emellett érvel, hogy a „hűséges Iago” jelzős szerkezet nem ironikus, hanem az adott kor társadalmi kódjainak megfelelő: Desdemona ugyanis valóban bűnös, amennyiben egy fekete feleségévé válva csalódást okoz apjának és környezetének. E szimptomatikus értelmezések felől nézve a klasszikus témát tömegkulturális kontextusba helyező lehetséges adaptációk – így például az említett *Rómeó + Júlia* – jótékony hatása éppen abban áll, hogy feloldják a társadalmi – osztálybeli, faji, szexuális – különbségeket: Luhrman filmjében például Mercutiót egy fekete színész játssza, akinek filmbeli játéka ezen kívül a Shakespeare-drámában csak lappangó, Rómeóhoz való homoerotikus vonzalmát is egyértelművé teszi. A médiumváltással járó új ideológiai tartalommal való feltöltődés értékelése újabban

számos szociológiai szempontú adaptációértelmezés tárgyát képezi. Shakespeare adaptációi épp a rasszizmus és a nemi identitás rendkívül élénk diszkurzusában válnak relevánsakká.¹³⁷

A fentiek értelmében tehát a klasszikusok filmes adaptációi a „magas” művészet és tömegkultúra-vita jelen pillanatban legelfogadottabb álláspontját erősítik meg, mely szerint itt egy komplementer viszonyról, ugyanazon érem két oldaláról van szó. A szerző, a művész szempontja sem releváns többé e megkülönböztetésben (a befogadó közönség társadalmi hovatartozásának és nagyságának irrelevanciája mellett), ugyanis érdekes módon éppen az adaptáció válhat alapjává – bizonyítja Stoppard vagy Woody Allen munkássága – egy sikeres szerzői karriernek, és ezek által a klasszikus irodalmi szövegek sokrétű értelmezésének.

¹³⁷ Ld. például Barbara Hodgdon 1997. 23–33. Az *Othello* adaptációit a rasszizmus diszkurzusába helyezi, sikeresen érvelve amellett, hogy ezek nem a rasszizmusról szólnak, hanem inkább arról, hogy ki kontrollálja a rasszizmus narratíváját. A média ebben játszott szerepét egy, akkor még aktuális közéleti botrány, az O.J. Simpson per diszkurzusával szemlélteti, amely következetesen párhuzamot vont az eset és az *Othello* között, amelyet ezáltal metaforikussá, archetipikussá tett, ezáltal negatívan kondicionálva az elkövetkező adaptációk befogadását.

KÖVETKEZTETÉSEK

AZ ADAPTÁCIÓ KORSZAKA

A jelen dolgozat nem az adaptáció filmelméleti helyének megerősítését tűzi ki céljául, és nem is törekszik valamely „átfogó” adaptációelmélet kidolgozására. Előfeltevése éppen a merev, szigorúan előíró elvek felülbírálása, dekonstrukciója, amelyhez nem elegendő az értelmezés „rugalmasabb” alternatíváinak felsorakoztatása, amelyre a Stam és Raengo által szerkesztett, legfrissebb nemzetközi tanulmánykötetek vállalkoznak. Úgy vélem, hogy az adaptációról szóló diszkurzus neurotikus pontjainak feltárása és feloldása csakis történeti alakulásuk feltárása révén – egyfajta „elméleti pszichoanalízis” révén valósulhat meg. Ennek modellje a Foucault-féle archeológia, amely az elvek folytonosságát hangsúlyozó, tehát az ellentmondásokat elrejtő, pre-teoretikus állásponttal szemben az egymásra rétegződött diszkurzusok fogalmainak, elveinek viszonyából mutatja ki a szellem mozgásának – társadalmilag, kulturálisan meghatározott – tendenciáit. A metateóriák korát éljük, amikor már nem a valóság közvetlenül megtapasztalható jelenségei, sőt, már nem is reprezentációi, hanem ezek elméletei kerülnek górcső alá. Érdekes módon, a viktoriánus és az adaptációs hűségelv, mintegy a posztkoloniális korszak „feldolgozó” tendenciájának sürgetésére, egyidőben válik az „elméleti tisztogatás” tárgyává, amelyet leginkább a 20. és 21. század fordulóján megjelent adaptáció-kötetek jelentős száma szemléltet. A 90-es évek angolszász adaptációi már aktívan részt vesznek e kettős hűségelv feloldásában, egyszerre tárva fel a szexualitás és a klasszikus mű, a Könyv tabuit azáltal, hogy azokat *megmutatják*. A test – a szexuális és az írói – ezekben a filmekben gyakran egymást fedve, Másikként, az olvasói-nézői vágy tárgyaként jelenik meg. A vágy posztstrukturális – Foucault, Barthes, Metz által előszeretettel használt – terminusa J.W.T. Mitchell közvetítésével oldja fel az *ut pictura poesis* összehasonlító, a költészet vagy a vizuális művészetek társadalmi státuszát felváltva megerősítő, Laokoön-sorozatba szerveződő hagyományát. Az ekphraszisz poetikai gyakorlata ezáltal – a *félelem, a közöny és a vágy* mint értelmezői attitűd bevonásával – antropológiai dimenziót nyer, költészet és vizuális művészetek, irodalom és film klasszikus, dialektikus szembenállását a mindenkori befogadó bevonásával

„háromszögesíti”, és ezáltal a hangsúlyt a „hűség” kritikai elvéről áthelyezi az értelmezésre és megismerésre. Sőt, azáltal, hogy a másik másságát mint vonzerőt mediális adottságként leplezi le, az adaptációk diszkurzusát végképp leválasztja a művészetek történetéről, és egy rugalmasabb képelméleti, médiumelméleti kontextusba helyezi.

A hűségelv feloldásának másik lehetséges irányvonala az *ut pictura poesis* ellenelve, a 19. század végén tetőződő *ut poesis pictura* kiteljesedéseként jelentkező szöveg-korszak, amelyben a formalista és neoformalista elméletek, nyelvészeti és szemiotikai elemzési módszerek, valamint narratológiai irány elválaszthatatlanul összefonódnak. A második fejezetben ezek olyan kérdésfeltevéseivel „szembesítem” az adaptációt, amelyek 1. tartalom és forma klasszikus dialektikájának feloldását ígéri 2. az író/szerző autoritását a irrelevánsként tételezik (hiszen a szerző maga is a szöveg része) 3. az eredeti szöveg elsőbbségének hangsúlyozása helyett egy intertextuális hálóban, egymást keresztező szövegek csomópontján jelölik ki az adaptáció helyét 4. felértékeli az olvasás mint értelmezés aktusát, Barthes nyomán az író helyett az olvasót tekintik a szöveg jelentésképző instanciájának. A mai napig érvényben levő szövegfogalom feloldja ugyan a műalkotás és alkotója egyedisége okozta gátlásokat, ugyanakkor azonban „túl demokratikus”, egyneműsít, ami az adaptációk esetében a mediális váltással járó jelentésgazdagodás elhanyagolásával jár. Barthes „harmadik jelentése”, a Paech által tárgyalt, a szövegben jelentkező „mediális zörej”a médiumváltást segít azonosítani az adaptációban, egy, szövegelméletet és médiumelméletet ötvöző szemiotikai médiumelmélet kezdeményeként. Hasonlóképpen, a formalista és neoformalista narratológiák sem elegendőek az adaptációk átfogó értelmezéséhez, lévén, hogy a médiumot transzparensnek, illetve a fabula néző általi rekonstrukciója szempontjából irrelevánsnak tekintik. A legújabb, Gaudreault neve által fémjelzett narratológiai kutatások a médiumelmélettel érintkezve vezetnek be a médiagenézis vagy médiumérzékenység terminusát, ezen valamely fabula adott médium iránti affinitását értve, a szüzsét pedig a médium valamely külső narráció adaptációjára tett erőfeszítés termékének tekintve. Valamely fabula adekvát médiumra találhat a filmben is, amelynek tökélyéhez irodalmi szöveggént nem érhet fel. Végül a fejezet harmadik, médiumelmélettel érintkező kérdésfeltevése a műfajtipológiával függ össze: ilyen az egyes irodalmi műfajok „filmérzékenysége”, a specifikus filmes műfajok (például a musical) médiumváltást kiemelő volta az adaptációban, bizonyos adaptációk sorozattá, illetve műfajjá szerveződése (lásd örökségfilmek), illetve egy irodalmi narrációs sajátosság valamely filmes műfaj egyénítő, normatív beépülése az adaptációba (lásd a noir bonyolult, egyes

szám első személyű, a hollywoodi narratív konvenciók ellenében ható elbeszélését). Mindezek után magától értetődően merül fel a kérdés, hogy az adaptáció intertextuális vagy intermediális viszonyként vagy esetleg mindkettőként határozható-e meg. Általában elmondható, hogy az intertextualitás töredékesen, a dialógusok, feliratok és a könyv (inkább a szöveggönyv) között jelentkezik, míg az intermedialitás is főként a hordozók szintjén, így például az irodalmi (vizuális, írott) szöveg és hangzó beszéd viszonyaként azonosítható. Az intermedialitás tulajdonképpeni, szimbolikus megjelenítése, tematizálása sokkal ritkább jelenség. Az adaptáció létmódját a *közöttség* jellemzi, az *inter*-előtag, amely olyan helyként tekinthető (*site*), ahol a két médium találkozik, és ez a találkozás formai, narratív tényezők játékaiként, dialógusaként rögzül. Ez a dialógus azonban ezúttal nem kommunikációelméleti, a sikeres közlés tényezőit hangsúlyozó, annak megtörténtével magába záruló modellként értelmezendő, hanem, immár túl a szövegen, a bahtyini karnevál kontextusában, a (médiumok által képviselt kulturális, társadalmi, politikai) tudatok közti villódzasként, amelyben a befogadó tudata is résztvesz. A harmadik fejezet az adaptációt – Bahtyin plasztikus metaforáinak bevonásával – mint társadalmi, politikai, kulturális, antropológiai diszkurzusokba bekapcsolódó gesztust, manifesztót értelmezi. Ez már egyenesen vezet át az adaptáció értelmezésének legtágabb, a negyedik és egyben utolsó fejezetben tárgyalt köréhez, az adaptáció és társadalmi intézmények, a médiumváltás üzenetváltással való összefonódása, a hagyományörzés mnemotechnikái, a nemi identitás elfojtásait feltáró reprezentáció, illetve az adaptáció mint popularizáció aktuális kérdésköréhez.

Természetesen egyik kérdéskör sem tekinthető lezártnak. Mindenik fejezet külön-külön önálló dolgozattá gondolható tovább, annál is inkább, mert mindenik egy-egy új, interdiszciplináris kutatási terület – képanropológia, szemiotikai médiumelmélet, narratív mediatika, mediális műfajtipológia, médium-szociológia stb. alaposabb feltárására csábít. Úgy vélem azonban, hogy mindaddig nem beszélhetünk az adaptációk értelmezésének új korszakáról, míg a magát makacsul tartó, összehasonlító kritikai álláspontra ösztönző hűségelv, mint elmélet előtti (vagy „tudat alatti” félelmeket rejtő) neurotikus diszkurzus történeti beidegződéseit fel nem tárjuk, és elméleti – például képelméleti, médiumelméleti – kontextusba helyezve nem gondoljuk újra. Ezt, tudomásom szerint, még egyetlen, az adaptáció diszkurzusát revidáló munka sem végezte el, a legtöbb megmaradt a neurózis szimptomáinak azonosításánál.

Emellett feltárássra szorul az adaptáció 90-es évektől intenzívvé váló elméleti vonulata, amelyben, az új hullámos adaptáció-vita óta először, filmes,

irodalmi/könyvkiadási és kritikai intézmény diszkurzusa szorosan összefonódik és egymásban tükröződik. Ez azonban ezúttal már nem a filmírás és alkotója intézményes megerősödését szolgálja, hanem egy általánosabb, politikai, kulturális és társadalmi diszkurzust, amelynek elméleti irányvonalai az akadémiai kritikai, kulturális és posztkoloniális tanulmányok területén konkretizálódnak. Ugyanakkor elkezdődött és örült gyorsasággal terjed a továbbadaptációk gyakorlata, a filmek animációkká, számítógépes játékokká, hyperrealitássá konvertálódnak. Ennek egyik következménye a könyv és a film „realitásának” nosztalgikus felértékelődése, amelyet a legszemléletesebben a Nagy Britanniából származó, Magyarországon is sikernek örvendett tévéműsor, A Nagy Könyv (a Nagy Ő-re rímelve), amelyben média, film (a könyveket rövidfilmek reklámozták, amelyekben hívatások színészek szerepeltek) és Könyv együtt fogott össze a virtuális korszak által veszélyeztetett a Könyv és olvasás – mint a vizuális korszak jellegzetes tevékenysége – megmentésére.¹³⁸ A másik következmény az adaptációnak mint az új kor kulturális tendenciáit tükröző gyakorlatnak, szemléletmódnak a felértékelődése: az adaptáció korszakát éljük, amelyben a felnövekvő generációk a *Hamlet*et Zeffirelli adaptációjában, Mel Gibson főszereplésében ismerik meg először. A popularizáció vádjá is hárítható azzal, hogy Shakespeare drámái, akárcsak a 19. század regényei, már magukban popularizációk: a bibliai, mitológiai történetek, legendák, az „arisztokratikus” románcok másodfokú szövegei. A popularizáció tehát nem devalválódást, egyszerűen csak re-popularizációt jelent, amelynek kulturális hatása – amint azt André Bazin az adaptáció irodalmat népszerűsítő szerepének pozitív voltát hangsúlyozó, 1948-as tanulmányában is kifejti – egyáltalán nem elhanyagolható mértékű.

Hiányként jelentkezik továbbá a magyar irodalmi adaptációk óriási tömbjének fent tárgyalt, kortárs elméleti kontextusba való beemelése és feldolgozása, amelyre a jelen disszertáció csak jelzésszerűen vállalkozott. Feltűnő körülmény, hogy a magyar adaptációk és kritikusaik – kevés kivétellel – tartózkodnak attól, hogy bekapcsolódjanak az épp aktuális kulturális diszkurzusba (amely angolszász és francia oldalon már a 90-es évek eleje óta intenzíven folyik): mintha az irodalmi örökség súlya megbénítaná a szubverzív törekvéseket, és csak klasszikus, kosztümös adaptációkra (lásd Szabó István tavalyi *Rokonok*ját) jogosítana.

¹³⁸ A jelenségről és magáról a műsorról a Filmvilág közölt kerekasztalbeszélgetést, beszámolót és tanulmányt. Ld. Reményi József Tamás 2006. 1. 45–47, Vaskó Péter 2005. 9. 44–46 és Muhi Klára 2005. 9. 46–48.

Végül pedig idekívánczik az adaptációk korszakában sürgetővé váló (hiszen a felnövekvő generációkat közvetlenül érintő), oktatásra vonatkozó problémafelvetés is: az adaptációk „képes illusztrációkként” való bemutatása irodalomórán, akárcsak az „eredetivel” való kritikai összevetés meghaladott, a „vizuális kultúra” sokat hangoztatott kifejezését mérő szlogenné tevő gyakorlat. Az adaptáció korszakában az irodalmi mű ráolvasása helyett a *képolvasás*, a tágabb társadalmi kontextusra utaló jelek *kiolvasása* és értelmezése válik aktuálissá: a dolgozat számos, az elméleti kérdésfeltevésekbe bekapcsolódó elemzése ezt az álláspontot képviseli.

SZAKIRODALOM

ALEXA Károly

- 1987 The Waste Land – Magyarország, 1980-as évek. Krasznahorkai László epikája.
Alföld 38. 9. 70—82.

ALPERS, Svetlana

- 1992 *The Art of Describing. Dutch Art in the 17th Century*. New York University Press.

ALTMAN, Rick

- 1999 Újrafelhasználható csomagolás. Műfaji termékek és az újrafeldolgozási folyamat. *Metropolis* 3. 3. 12—33.

ANDREW, J. Dudley

- 1984 *Concepts in Film Theory*. Oxford, Oxford University Press, 107—132.

ARNHEIM, Rudolf

- 1984 [1938] Új Laokoón. In: Rudolf Arnheim: *A film mint művészet*. Budapest, Gondolat, 175—201.

ARTHUR, Paul

- 2005 The Written Scene: Writers as Figures of Cinematic Redemption. In: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *Film and Literature*. London, Blackwell, 331—342.

ASSMANN, Jan

- 1999 *A kulturális emlékezet. Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*. Atlantisz, Budapest.

BAHTYIN, M.M.

- 1976a A népi nevetéskultúra és a groteszk. In: *A szó esztétikája*. Válogatott tanulmányok. Budapest, Gondolat kiadó, 303—353.
1976b A szó művészete és a népi nevetéskultúra. In: *A szó esztétikája*. Válogatott tanulmányok, Budapest, Gondolat kiadó, 216—302.
1976c Dosztojevszkij poetikájának problémái. In: *A szó esztétikája*. Válogatott tanulmányok, Budapest, Gondolat, 29—215.

BAL, Mieke

- 1997 *Images littéraires, ou comment lire visuellement Proust*. Toulouse, PUM.

BALASSA Péter

- 1987 A kiüzött vendég. Krasznahorkai László művészetéről. *Új Aurora* 3. 59—62.

BARTHES, Roland

- 1985 *Világoskamra: jegyzetek a fotográfiáról*. Budapest, Európa.
1993(1960)a. Authors and Writers. In: Susan Sontag (ed.): *A Roland Barthes reader*. London, Vintage, 185—193.

- 1993 (1960)b. The Third Meaning. In: Susan Sontag (ed.): *A Roland Barthes reader*. London, Vintage 317—333.
- 1996a A szerző halála. In: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 50—55.
- 1996b A szöveg öröme. In: *A szöveg öröme*. Budapest, Osiris, 75—117.
- 1997 *S/Z*. Budapest, Osiris.
- BAZIN, André**
- 1948 Adaptation, ou le cinéma comme digeste. *Esprit*, Juillet, 32—43.
- 1999a A fénykép ontológiája. In: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 16—23.
- 1999b A nyitott filmművészetért. In: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 79—100.
- BEJA, Morris**
- 1979 *Film and Literature*. New York, London, Longman.
- BELTING, Hans**
- 2003 *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*. Budapest, Spatium, 165—169.
- BENJAMIN, Walter**
- 1969 A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korában. In: *Kommentár és prófécia*. Budapest, Gondolat, 301—331.
- BENTLEY, Nancy**
- 2000 Conscious observation: Jane Campion's *Portrait of a lady*. In: Susan M Griffin (ed.): *Henry James Goes to the Movies*. University of Kentucky Press, 127—146.
- BELSEY, Catherine**
- 1999 English Studies in the Postmodern condition. Towards a Place for the Signifier. In: Martin McQuillan, Graeme MacDonald et. al (eds.): *Post-Theory. New directions in criticism*. Edinburgh University Press, 123—138.
- BLOOM, Allan with JAFFA, V. Harry**
- 1964 *Shakespeare's Politics*. Chicago, University of Chicago Press.
- BLUESTONE, George**
- 1957 *Novels into Film*. Berkley, CA, University of California Press.
- BORDWELL, David**
- 1989 *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- 1996 *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet.
- BRANIGAN, Edward**
- 1984 *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin—New York—Amsterdam, Mouton Publishers.
- BROMLEY, Roger**
- 1999 Imagining the Puritan body. The 1995 cinematic version of Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter*. In: Deborah Cartmell and Imelda Whelehan

(eds.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London and New York, Routledge, 63—80.

BRUZZI, Stella

1997 *Undressing Cinema: Clothing and Identity in the Movies*. London and New York, Routledge.

BURCH, Noel

1998[1990] Narráció, diegézis: küszöbök és határok. *Metropolis*, 2.2. 28—38.

BURT, Richard

1997 The Love that Dare not Speak Shakespeare's Name: New Shakesqueer Cinema. In: Lynda E. Boose, Richard Burt (eds.): *Shakespeare the Movie. Popularizing the Plays on Film, TV and Video*. London and New York, Routledge, 240—268.

CASETTI, Francesco

2004 Adaptations and Mis-adaptations. Film, Literature and Social Discourses. In: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Oxford, Blackwell Publishing, 81—91.

CHATMAN, Seymour

1978 *Story and Discourse. Narrative Structure in Film and Literature*. Ithaca, Cornell University Press.

1980 What Novels Can Do That Films Can't (and Vice Versa). *Critical Inquiry* 7.1. 121—140.

COHEN, Keith

1979 *Film and Fiction. The Dynamics of Exchange*. New Haven, Yale University Press.

COLLINS, Jim

1999 A televízió és a posztmodernizmus. *Metropolis* 2001/4 – Médiautató 2001 különszáma, 12—23.

CORNER, John, Sylvia HARVEY

1991 The Heritage/enterprise couplet. In: *Entreprise and Heritage: Crosscurrents of National Culture*, London, Routledge, 45—75.

CRARY, Jonathan

1999 *A megfigyelő módszerei*. Budapest, Osiris.

DEBRAY, Régis

1992 *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Paris, Gallimard.

DEER, Patrick

2004 Defusing *The English Patient*. In: Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Oxford, Blackwell Publishing, 208—232.

- DELEUZE, Gilles**
2001 *A mozgás-kép*. Budapest, Osiris könyvtár.
- DICKINSON, Peter**
2005 Space, time, auteur-ity and the queer male body: the film adaptations of Robert Lepage. In: *Screen* 46. 2, 133—154.
- DURAND, Gilbert**
1960 *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris, Bordas.
- DYER, Richard**
1996 Heritage cinema in Europe. In: John Caughie and Kevin Rockett (eds.): *The Companion to British and Irish Cinema*. London, British Film Institute, 186—87.
- EAGLETON, Terry**
2002 *After Theory*. New York, Basic Books.
- EICHENBAUM, Boris**
1971 Irodalom és film. In: Kenedi János (szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, Magvető kiadó, 577—583.
- ELLIOTT, Kamilla**
2003 Novels, Films and the Word/Image Wars. In: Robert Stam and Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to Literature and Film*. Oxford, Blackwell Publishing, 1—22.
- FOKKEMA, Alied**
1991 *Postmodern Characters*. Amsterdam, Rodopi, 1991.
- FOUCAULT, Michel**
1991a. What Is an Author? In: Paul Rabinov (ed.): *The Foucault reader. An Introduction to Foucault's Thought*. London, Penguin Books, 101—120.
1992b. We "Other Victorians" (From The History of Sexuality, vol. I.) In: Paul Rabinov (ed.): *The Foucault reader. An Introduction to Foucault's Thought*. London, Penguin Books, 292-326.
2000 *The Archaeology of Knowledge*. London, Routledge.
- GADAMER, Hans Georg**
1993 Épületek és képek olvasása. In : *A szép aktualitása*. Budapest, T-Twins, 157—178.
1997 A kép és a szó művészete. In: Bacsó Béla (szerk.): *Kép, fenomén, valóság*. Budapest, Kijárat, 274—285.
2004 Szemlélet és szemléletesség. In: Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű*. Budapest, Kijárat, 123—137.
- GANDELMAN, CLAUDE**
1991 *Reading Pictures, Viewing Texts*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 14—55.

GARCÍA-BERRIO, Antonio

- 1994 Painting and Poems: A Synthesis of Methodological reflections on the work of Luis Feito. In: Petőfi, János S.—Olivi, Terry (eds.): *Approaches to Poetry. Some Aspects of Textuality, Intertextuality and Intermediality*. Berlin—New York, Walter de Gruyter, 265—292.

GAUDREAU, André

- 1989 *Du littéraire au filmique. Systeme du récit*. Paris, Méridiens Klincksieck.

GELDER, Ken

- 1998 Campion and the Limits of Literary Cinema. In: Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London and New York, Routledge.

GELENCSE Gábor

- 1994 Ítélet. Idő. *Filmkultúra* 30. 5. 36—37.
2006 *Forgatott könyvek. Adaptációk az 1945 utáni magyar filmben*.
<http://www.apertura.hu/2006/tel/gelencser>

GENETTE, Gérard

- 1972 *Figures III*. Paris, Editions du Seuil.
1982 *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Éd. du Seuil.
1996 Transztextualitás. *Helikon* 1996. 1-2. 82—90.
1997 Az elbeszélő diszkurzus. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei III*, Pécs, Jelenkor Kiadó, 61—97.

GEERTZ, Clifford

- 2001 *Az értelmezés hatalma*. Budapest, Osiris, 271—301.

GERAGHTY, Christine

- 2002 Crossing over: performing as a lady and a dame. *Screen*, 43.1, 41—56.

GODARD, Jean-Luc, **ISHAGPOUR**, Youssef

- 1968 *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*. Paris, Editions Belfond.
2001 *Archéologie du cinéma et histoire du siècle*. Dialogue. Tours, Farrago.

GOMBRICH, Ernst, **ERIBON**, Didier

- 1999 *Miről szólnak a képek?* Budapest, Balassi-Tartóshullám.

GOODE, Ian

- 2003 A pattern of inheritances: Alan Bennett, Heritage and British Film and Television. *Screen* 4.3. 295—313.

GOODWIN, James

- 1994 *Akira Kurosawa and Intertextual Cinema*. Baltimore—London, Johns Hopkins University Press.

GORFAIN, Phyllis

- 1998 Towards a Theory of Play and the Carnavalesque in Hamlet. In: Ronald Knowles (ed.): *Shakespeare and Carnival*. Macmillan Press LTD London, 152-176.
- GRAHAM, John**
- 1974 Ut Pictura Poesis. In: Philip P. Wiener (ed.): *The Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas*. New York, Charles Scribner's Sons.
- GRANT, Catherine**
- 2002 Recognizing *Billy Budd* in *Beau Travail*: epistemology and hermeneutics of an auteurist „free” adaptation. *Screen* 43.1, 57—73.
- GREIMAS, Algirdas**
- 1987 The Interaction of Semiotic Constraints. In: *On Meaning: Selected Writings in Semiotic Theory*, trans. Paul J. Perron and Frank H. Collins. Minneapolis, University of Minnesota Press, 48—62.
- GRODAL, Torben**
- 1999 A fikció műfajtipológiája. In: *Metropolis*, 3. 3, 52—69.
- HAUSER Arnold**
- 1982 *A művészet szociológiája*. Budapest, Gondolat kiadó.
- HAWKINS, Harriet**
- 1990 *Classics and Trash. Traditions and Taboos in High Literature and Popular Modern Genres*. Harvester Wheatsheaf, New York London Toronto Sidney Tokyo Singapore, 13—27.
- HIGSON, Andrew**
- 1993 Re-presenting the national past: nostalgia and pastiche in the heritage film. In: Lester Friedman (ed): *Fires were started. British Cinema and Thatcherism*. London, UCL Press, 109—129.
- HODGDON, Barbara**
- 1998 Race-ing Othello, Re-engendering White-out. In: Lynda E. Boose, Richard Burt (eds.): *Shakespeare the Movie. Popularizing the plays on Film, TV and Video*. London, Routledge, 23—44.
- HORÁNYI Özséb**
- 2000[1978] Adalékok a vizuális szövegek elméletéhez. *Filmspirál* 4.13. 70—83 és 14. 110—126.
- HOTCHKISS, Lia M.**
- 2002 The Incorporation of Word as Image in Peter Greenaway's *Prospero's Books*. In: *The Reel Shakespeare*. London, Associated University Presses, 95—115.
- HUTCHEON, Linda**

- 1984 *Narcissistic Narrative, the metafictional paradox*. NY and London, Methuen.
- HOWLETT**, M. Kathy
 2000a The Voyeuristic Pleasures of Perversion. Orson Welles's *Othello*. In: *Framing Shakespeare on Film*. Ohio University Press, Athens, 52—91.
 2000b Breaking the Frame. Akira Kurosawa's *Ran*. In: *Framing Shakespeare on Film*. Ohio University Press, Athens, 115—127.
- IMDAHL**, Max
 2003 *Giotto. Arénafreskók. Ikonográfia, ikonológia, ikonika*. Budapest, Kijárat Kiadó.
- JACKSON**, Russell (ed.)
 2000 *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge, Cambridge University Press.
- JENKINS**, Henry
 1992 *Textual Poachers: Television fans and participatory culture*. London, Routledge, 16—17.
- JUNG**, Carl Gustav
 1995 *Föld és lélek. Az archaikus ember*. Budapest, Kossuth kiadó.
- KARNOOH**, Claude
 2000 Az avantgárdok vége és a piac győzelme. Esztétikai érték és társadalmi érték a késő-modernitás korában (Ford. Horváth Andor) *Lk.k.t* 6 (54).
- KEMÉNY** Gábor
 1994 *Képekbe menekülő élet. Krúdy Gyula képalkotásáról és a nyelvi kép stilisztikájáról*. Balassi kiadó, Budapest.
- KEMP**, Wolfgang
 2003 *A festők terei. A képi elbeszélés Giotto óta*. Budapest, Kijárat Kiadó.
- KENEDI** János (szerk.)
 1971 *Írók moziban*. Budapest, Magvető.
 1977 *A film és a többi művészet*. Budapest, Magvető.
- KEYISHIAN**, Harry
 2001 Shakespeare and movie genre: the case of Hamlet. In: Russell Jackson (ed.): *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge, Cambridge University Press, 72—81.
- KILPATRICK**, Jacquelin
 2005 Keeping the Carcass in Motion: Adaptation and Transmutations of the National in *The Last of the Mohicans*. In: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 71—85.

KIRÁLY Jenő

1999 *Mágikus mozi*, Korona Kiadó, Budapest.

KIRÁLY Hajnal

2003 A szem történetei: szubtextusok Akira Kurosava A vihar kapujában és Káosz című filmjeiben. In: Pethő Ágnes (szerk.): *Köztes képek. A filmelbeszélés színterei*. Kolozsvár, Scientia Kiadó, 77—102.

KLEINCKE, Iris

2003 Review on Robert Giddings and Keith Selby, *The Classic Serial on Television and Radio*. London, Palgrave, 2001 and Sarah Cardwell, *Adaptation Revisited: Television and the Classic Serial*. Manchester University Press, 2002. *Screen* 44.4. 476—480.

KOVÁCS András Bálint

2005 *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950—1980*. Budapest, Palatinus.

KRACAUER, Siegfried

1964 *A film elmélete. A fizikai valóság feltárása*. Gondolat, Budapest, 443—503.

KRIEGER, Murray

1992a *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Emblems by Joan Krieger. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press.

1992b [1967] *Ekphrasis and the Still Movement of Poetry; or Laokoön Revisited*. In: *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Emblems by Joan Krieger. Baltimore & London: Johns Hopkins University Press, 263—288.

KRISTEVA, Julia

2000 Holbein *Halott Krisztusa*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák I*. Budapest, Kijárat Kiadó, 37—53.

KUBRICK, Stanley

1977 Words and Movies. In: Richard Koszarski (ed.): *Hollywood Directors 1941—1976*, New York, Oxford University Press, 305—9.

KUHN, Annette

2004 Heterotopia, heterochronia: place and time in cinema memory. *Screen* 45. 2 Summer, 106—114.

LARCHER, Jérôme

2001 Le baron perché. A propos de Ghost Dog de Jim Jarmusch. *Cahiers du Cinéma*, 1999. 44. 9.35—37.

LEVERETTE, Marc

1970 Towards an Ecology of Understanding: Semiotics, Medium Theory and the Uses of Meaning. *Image & Narrative* 6. 1.
<http://www.imageandnarrative.be/mediumtheory/marclaverette.htm>

- LEHMANN, Courtney**
 2002 *Shakespeare Remains. Theater to Film, Early Modern to Postmodern.* Cornell University Press, Ithaca and London.
- LEMARIÉ, Yannick**
 1999 L'oeil, le trou et la boue. *Positif* 461/62. 7/8. 28–31.
- LESSING, Gotthold Ephraim**
 1999 Laokoón, avagy a költészet és a festészet határaitól. In: *Laokoón. Hamburgi dramaturgia.* Budapest, Fekete Sas Kiadó, 5—151.
- LÉTAY Vera**
 1962 *Gertler Viktor Aranyembere.* Filmvilág, 12. 15. 16—20.
- MANDELKER, Amy**
 1991 A Painted Lady: Ekphrasis in Anna Karenina. *Comparative Literature* 43.1. Winter, 1—19.
- MARGÓCSY István**
 1994 Kinek a szemével? *Filmvilág* 37. 6. 4—7.
- MASON, Pamela**
 2000 Orson Welles and Filmed Shakespeare. In: Russell Jackson (ed.): *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film.* Cambridge University Press, 183—198.
- MERLEAU-PONTY, Maurice**
 2003 A szem és szellem. In:
 2004 Bacsó Béla (szerk.): *Fenomén és mű.* Budapest, Kijárat, 54—79.
- METZ, Christian**
 1968 Le cinéma: langue ou langage? In: *Essais sur la signification au cinéma.* Paris, Klincksieck, 118—139.
 1971 Propositions méthodologiques pour l'analyse du film. In: Julia Kristeva et.al. (eds.): *Essays in Semiotics/Essais de sémiotique.* The Hague, Paris, Editions Mouton, 502—515.
 1981 *A képzeletbeli jelentő.* Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet.
- McFARLANE, Brian**
 1996 *Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation.* Oxford, Clarendon Press.
- McLUHAN, Marshall**
 1964 *Understanding Media. The Extension of Man.* London, Routledge.
 1967 *The Medium is the Massage.* McLuhan and Quentin Fiore, New York, Bantam Books.
 2001 *A Gutenberg-galaxis. A tipográfiai ember létrejötte.* Budapest, Trezor.
- MITCHELL, JWT**
 1992 The ekphrasis and the other. In: *The South Atlantic Quarterly*, 3.

MONK, Claire

- 1994 *Sex, politics and the past: Merchant Ivory, the heritage film and its critics in 1980s and 1990s Britain*. MA thesis, British Film Institute/Birkbeck College.

MUHI Klára

- 2005 Olvasópróba (Beszélgetés a Nagy Könyvről). *Filmvilág*, 9. 46—48.

NAREMORE, James (ed.)

- 2005 *Film Adaptation*. Rutgers University Press.

NORTH, Julian

- 1999 Conservative Austen, Radical Austen. Sense and Sensibility from Text to Screen. In: Deborah Cartmell and Imelda Whelehan (eds.): *Adaptations. From text to screen, screen to text*. London and New York, Routledge, 38—50.

OITTINEN, Riitta

- 1995 *Kääntäjän karnevaali*. Tampere, Tampere University Press.

PAECH, Joachim

- 1996 A film intézményesdése és irodalmiasodása. *Filmspirál*, 2.3. 86—87.
2006 Artwork – Text – Medium. Steps en route to Intermediality.
<http://www.unikonstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/MedienWiss/Texte/interm.html>

PANOFSKY, Erwin

- 1993[1955] Iconography and Iconology: An Introduction to the Study of Renaissance Art. In: *Meaning in the Visual Arts*. London, Penguin Books, 51—81.

PETHŐ Ágnes

- 2002 *Műzsák tükre. Az intermedialitás és az önreflexió poétikája a filmben*. Pro-print kiadó, Csíkszereda.

PEUCKER, Brigitte

- 2004 The Moment of Portraiture: Scorsese reads Wharton. In: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *A Companion to literature and Film*. Oxford, Blackwell, 258—265.

PIDDUCK, Julianne

- 1998 Of windows and country walks: frames of space and movement in 1990s Austen adaptations. *Screen*, 39. 4. 381—400.

P. MÜLLER Péter

- 2003 *A posztmodern test*. Pécs, Jelenkor, 46. 6. 626—633.

POR Katalin

- 2003 Anna la Douce de Zoltán Fábri, un exemple de réécriture de l'histoire. In:

Kristian Feigelson (ed): *Cinéma Hongrois. Le temps et l'histoire*. Presses Sorbonne Nouvelle, 65—70.

RADNÓTI Sándor

- 1988 Megalázottak és megszorítottak. Krasznahorkai László *Sátántangó* című regényéről. In: Radnóti Sándor: *Mi az, hogy beszélgetés?* Budapest, Magvető, 273—300.
1990 „Tisztelt közönség, kulcsot te találj...” Gondolat, Budapest.
1995 *Hamisítás*. Budapest, Magvető kiadó, 205—221.

REMÉNYI József Tamás

- 2006 A Nagy Óvoda (A Nagy Könyv). *Filmvilág*, 1. 45—47.

RICHARDSON, Robert

- 1969 *Literature and Film*. Bloomington/London, Indiana University Press.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire

- 1970 *De la littérature au cinéma*. Paris, Librairie Armand Colin
1990 *Écraniques. Le film du texte*. Presses Universitaires de Lille.

SEIBEL, Alexandra

- 2005 The Carnival of Repression: German Left-wing Politics and *The Lost Honor of Katharina Blum*. In: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 148—162.

SOKOLYANSKY, Mark

- 2000 Grigori Kozintsev's *Hamlet* and *King Lear*. In: Russell Jackson (ed.): *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film*. Cambridge University Press, 199-204.

STAM, Robert:

- 1989 *Subversive pleasures. Bakhtin, Cultural Criticism and Film*. Baltimore—London, The Johns Hopkins University Press
1992 *Reflexivity in film and literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York, Columbia UP
2001 *The Dialogics of Adaptation*. In: James Naremore (ed.): *Film Adaptation*. Rutgers University Press, 54—76.
2005a Introduction: The Theory and Practice of Adaptation. In: Robert Stam, Alessandra Raengo (eds.): *Literature and Film. A Guide to the Theory and Practice of Film Adaptation*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd, 3—22.
2005b *Literature through Film*. Oxford, Blackwell Publishing Ltd.

STEPHENSON, Ralph, DEBRIX, J. R.

- 1978 *The Cinema as Art*. London, Penguin.

STÓHR Lóránt

- 2001 Cselekmény a filmben és az irodalomban. *Aranyember* – 1918, 1936, 1962 *Filmspirál* 17.1. 156—172.

SZILÁGYI Gábor

- 1982 *Film és cselekmény. A szöveg/cselekmény fogalma és modellálása a filmen.* Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum

SZIRÁK Péter

- 1996 A példázat és a tanúságtétel retorikája. A Krasznahorkai László-recepció. *Bárka* 5. 1. 78—87.

TODOROV, Tzvetan

- 1995 The Two Principles of Narrative. In: *Genres in Discourse*. Cambridge University Press, 27—38.

TRUFFAUT, Francois

- 1996 A szerzők politikája. In: *Francois Truffaut*. Budapest, Osiris, 67—74.

VASÁK Benedek Balázs

- 2001 Az utolsó dombon. *Tájkép és tájábrázolás Krasznahorkai László és Tarr Béla Sátántangóiban*. In: Gács Anna, Gelencsér Gábor (szerk.): *Adaptációk. Film és irodalom egymásra hatása*. Budapest, József Attila Kör, Kijárat Kiadó, 185—205.

VASARI, Giorgio

- 1978 *A legkiválóbb festők, szobrászok és építészek élete*. Budapest, Európa Kiadó.

VASKÓ Péter

- 2005 A betű éhe (A Nagy Könyv). *Filmvilág*, 9. 44—46.

VILLASUR, Belén Vidal

- 2002 Classic adaptations, modern reinventions: reading the image in the contemporary literary film. *Screen* 43.1. 5—18.

VINCZE Teréz

- 1997 „Csak nézni, hogy telik a kurva élet” avagy profán mitológia. *Metropolis*, 2. 3. 106—113.

WALLWORTH, Alan

- 2002 Cinema Hysterica Passio: Voice and Gaze in Jean-Luc Godard's King Lear. In: *The Reel Shakespeare*. London, Associated University Presses, 59—94.

IDÉZETT IRODALMI MŰVEK

- AUSTEN, Jane: *Büszkeség és balítélet*. Budapest, Ulpius ház, 2006.
Emma. Budapest, Lazi Kiadó, 2006.
- BERNANOS, Georges: *Le journal d'un curé de campagne*. Paris, Presse Pocket, 2002.
- BURGESS, Anthony: *Gépnarancs*. Budapest, Európa Kiadó, 1990.
- CARAGIALE, I.L.: *De-ale carnavalului*
- CHANDLER, Raymond: *Kedvesem, Isten veled!* Budapest, Albatrosz, 1971.
- CHEVALIER, Tracy: *Leány gyöngy fülbevalóval*. Budapest, Geopen Kiadó, 2003.
A hölgy és az egyszarvú. Budapest, Geopen Kiadó, 2005.
- COOPER, Fennimore: *Az utolsó mohikán*. Budapest, Móra kiadó, 1963.
- DOSZTOJEVSZKIJ, F.M.: *Bűn és bűnhődés*. Budapest, Európa kiadó, 2004.
A játékos.
- FIELDING, Henry: *Tom Jones*. Budapest, Európa Kiadó, 1965.
- FLAUBERT, Gustave: *Bovaryné*. Budapest, Európa, 2000.
- FOWLES, John: *A francia hadnagy szeretője*. Budapest, Árkadia Kiadó, 1984.
- GASKELL, Elizabeth: *Wives and Daughters*. London, Penguin Books, 1996.
- JAMES, Henry: *Egy hölgy arcképe*. Budapest, Európa Kiadó, 1976.
- JÓKAI Mór: *Az aranyember*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1968.
Fekete gyémántok. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1971.
- KOSZTOLÁNYI Dezső: *Édes Anna*. Budapest, Osiris, 2005.
- KRASZNAHORKAI László: *Sátántangó*. Budapest, Széphalom könyvműhely, 2002.
- KRÚDY Gyula: *Szindbád*. Budapest, Szépirodalmi Kiadó, 1973.
- LACLOS, Choderlos de: *Veszedelemes viszonyok*. Magvető, 2005.
- MANN, Thomas: *Halál Velencében*. In: *Kisregények*. Budapest, Európa, 2003.
- MORAVIA, Alberto: *A megvetés*. Budapest, Európa Kiadó, 1972.
- MÓRICZ Zsigmond: *Rokonok*. Budapest, Európa Kiadó, 2003.
- ONDAATJE, Michael: *Az angol beteg*. Budapest, Európa Kiadó, 1997.
- PROUST, Marcel: *Az eltűnt idő nyomában*. Bukarest, Kriterion Kiadó, 1974.
- SÁNTHA Ferenc: *Húsz óra*. Budapest, Magvető, 1964.
- SHAKESPEARE, William: *Hamlet, Rómeó és Júlia, Macbeth, Lear király, Othello, a velencei mór*. In: *William Shakespeare összes drámái III. Tragédiák*. Budapest, Magyar Helikon, 1972

A vihar. In: *Öt dráma*. Budapest, Európa Kiadó, 2005.

A makrancos hölgy. In: *Drámák*, Budapest, Magvető, 2001.

SZILÁGYI István: *Kő hull apadó kútba*. Budapest, Magvető, 2000.

TOLKIEN, J. R.R.: *A gyűrűk ura*. Budapest, Európa, 1985.

WHARTON, Edit: *Az ártatlanság kora*. Budapest, Képzőművészeti Kiadó, 2003.

YAMAMOTO Tsunetomo: HAGAKURE. *A samurájok kódexe*. Budapest, Szenzár Kiadó, 2000.

IDÉZETT/ELEMZETT FILMEK

Abigél (1971)

Rendező: Zsurzs Éva. Író: Szabó Magda. A főbb szerepekben: Szerencsi Éva, Nagy Attila, Básti Lajos, Ruttkai Éva

Az angol beteg (1996)

Rendező: Alfred Minghella, író: Michael Ondaatje. A főbb szerepekben: Ralph Fiennes, Kristin Scott Thomas

Az aranyember (1962)

Rendező: Gertler Viktor. Író: Jókai Mór. A főbb szerepekben: Csorba András, Pécsi Ildikó, Béres Ilona, Krencsey Marianne, Latinovits Zoltán, Greguss Zoltán, Gobbi Hilda

Az ártatlanság kora (1993)

Rendező: Martin Scorsese, író: Edith Wharton, a főbb szerepekben: Daniel-Day Lewis, Michelle Pfeiffer, Winona Rider

Bovaryné (1934)

Rendező: Jean Renoir. Író: Gustave Flaubert. A főbb szerepekben: Jean Reno, Jean Renoir, Valentine Tessier

Bovaryné (1949)

Rendező: Vincente Minelli. Író: Gustave Flaubert. A főbb szerepekben: Jennifer Jones, James Mason, Van Heflin.

Bovaryné (1991)

Rendező: Claude Chabrol. Író: Gustave Flaubert. A főbb szerepekben: Isabelle Huppert, Jean-Francois Balmer, Cristophe Malavoy

A gyűrűk ura – A gyűrű szövetsége (2001)

Rendező: Peter Jackson. Író: J.R.R. Tolkien. A főbb szerepekben: Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen

A gyűrűk ura – A két torony (2002)

Rendező: Peter Jackson. Író: J.R.R. Tolkien. A főbb szerepekben: Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen

A gyűrűk ura – A király visszatér (2003)

Rendező: Peter Jackson. Író: J.R.R. Tolkien. A főbb szerepekben: Elijah Wood, Ian McKellen, Viggo Mortensen

Büszkeség és balítélet (1995)

Rendező: Simon Langton. Írta: Jane Austen. A főbb szerepekben: Jennifer Ehle, Colin Firth

Bűvös vadász (1994)

Rendező: Enyedi Ildikó. (középkori Mária-legendák nyomán). Főbb szerepekben: Gary Kemp, Sadie Frost, Alexander Kajdanovszkij

Egy hölgy arcképe (1996)

Rendező: Jane Campion, író: Henry James, a főbb szerepekben: Nicole Kidman, John Malkovitch

Elizabeth (1998)

Rendező: Shekaf Kapur. Főbb szerepekben: Kate Blanchett, Joseph Fiennes.

Édes Anna (1958)

Rendező: Fábri Zoltán. Író: Kosztolányi Dezső. A főbb szerepekben: Töröcsik Mari, Kovács Károly.

Édesek és mostohák (1999)

Rendező: Nicholas Renton. Írta: Elizabeth Gaskell. A főbb szerepekben: Justine Waddell, Bill Paterson, Francesca Annis

Emma (1996)

Rendező: Douglas McGrath. Író: Jane Austen. A főbb szerepekben: Gwyneth Paltrow, Jeremy Northam, Toni Collette

Eugénie Grandet (1946)

Rendező: Mario Soldati. Író: Honoré de Balzac. A főbb szerepekben: Alida Valli, Gualtiero Tumiati

Az én XX. századom (1989)

Rendező: Enyedi Ildikó. A főbb szerepekben: Dorotha Segda, Oleg Jankovszkij

Értelem és érzelem (1995)

Rendező: Ang Lee. Író: Jane Austen. A főbb szerepekben: Emma Thompson, Kate Winslet

Film egy regényről (2002)

Rendező: Kovács András, író: Szilágyi István

A fogolynő (2000)

Rendező: Chantal Akerman. Író: Marcel Proust. A főbb szerepekben: Stanislas Mehrar, Sylvie Testud.

Fekete gyémántok (1976)

Rendező: Várkonyi Zoltán. Író: Jókai Mór. A főbb szerepekben: Huszti Péter, Sunyovszky Szilvia, Haumann Péter, Tolnay Klári

A francia hadnagy szeretője (1981)

Rendező: Karel Reisz, író: John Fowles. A főbb szerepekben: Meryl Streep, Jeremy Irons

Gyóntatószék (1995)

Rendező: Robert Lepage. Író: Robert Lepage. A főbb szerepekben: Lotar Bluteau, Patrich Goyette, Kristin Scott Thomas

Halál Velencében (1971)

Rendező: Luchino Visconti, író: Thomas Mann. Főbb szerepekben: Dirk Bogarde, Björn Andrésen

Hamlet (1948)

Rendező: Lawrence Olivier. A főbb szerepekben: Lawrence Olivier, Jean Simmons

Hamlet (1964)

Rendező: Grigorij Kozintsev. A főbb szerepekben: Innokenti Smoktunovszki, Anastasja Vertinszkaja, Elza Radzin

Hamlet (1969)

Rendező: Tony Richardson. A főbb szerepekben: Nicol Williamson, Marianne Faithfull, Judy Parfitt, Anthony Hopkins

Hamlet (1990)

Rendező: Franco Zeffirelli. A főbb szerepekben: Mel Gibson, Helena Bonham-Carter, Glenn Close

Hamlet (1996)

Rendező: Kenneth Branagh. A főbb szerepekben: Kenneth Branagh, Kate Winslet, Julie Christie, Derek Jakobi.

Hamlet üzletelni kezd (1987)

Rendező: Aki Kaurismäki. A főbb szerepekben: Kati Outinen, Elina Salo

Harry Potter és a bölcsek köve (2001)

Rendező: Chris Columbus. Író: Joanne Kathleen Rowling. A főbb szerepekben: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Richard Harris

Harry Potter és a Titkok Kamrája (2002)

Rendező: Chris Columbus. Író: Joanne Kathleen Rowling. A főbb szerepekben: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Richard Harris

Harry Potter és az Azkabani fogoly (2004)

Rendező: Alfonso Cuarón. Író: Joanne Kathleen Rowling. A főbb szerepekben: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson

Harry Potter és a Tűz Serlege (2005)

Rendező: Mike Newell. Író: Joanne Kathleen Rowling. A főbb szerepekben: Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson

Húsz óra (1965)

Rendező: Fábri Zoltán. Író: Sántha Ferenc. A főbb szerepekben: Páger Antal, Keres Emil, Szirtes Ádám, Görbe János

A játékszabály (1939)

Rendező: Jean Renoir. A főbb szerepekben: Marcel Dalio, Nora Gregor, Jean Renoir

Juha (2000)

Rendező: Aki Kaurismäki. Író: Juhani Aho. A főbb szerepekben: Sakari Kuosmanen, Kati Outinen.

Káosz/Ran (1985)

Rendező: Akira Kurosawa. (Shakespeare: *Lear király*). A főbb szerepekben: Tatsuya Nakadai, Peter.

King Lear (1987)

Rendező: Jean-Luc Godard. A főbb szerepekben: Woody Allen, Freddy Buache, Burgess Meredith, Leos Carax, Molly Ringwald

Leány gyöngy fülbevalóval (2004)

Rendező: Peter Webber, író: Tracy Chevalier. A főbb szerepekben: Colin Firth, Scarlet Johansson.

Macbeth (1948)

Rendező: Orson Welles. Író: William Shakespeare. A főbb szerepekben: Orson Welles, Jeanette Nolan

Madame Bovary (2000)

Rendező: Tim Fywell. Író: Gustave Flaubert. A főbb szerepekben: Frances O'Connor, Eileen Atkins, Hugh Bonneville

A megtalált idő (1999)

Rendező: Raul Ruiz. Író: Marcel Proust. A főbb szerepekben: Marcello Mazzarella, Emmanuelle Béart, Vincent Perez, John Malkovich, Catherine Deneuve.

Mechanikus narancs (1971)

Rendező: Stanley Kubrick, író: Anthony Burgess. A főbb szerepekben: Malcolm McDowell, Patrick Magee.

Miért húzzák a harangokat? (1981)

Rendező: Lucian Pintilie. Író: I.L. Caragiale. A főbb szerepekben: Gheorghe Dinică, Victor Rebengiuc, Mariana Mihuț, Tora Vasilescu

Othello (1952)

Rendező: Orson Welles. A főbb szerepekben: Orson Welles, Suzanne Cloutier, Micheál MacLiammóir

Prospero könyvei (1991)

Rendező: Peter Greenaway. Író: William Shakespeare (A vihar). A főbb szerepekben: John Gielgud, Michael Clark, Mark Rylance, Isabelle Pasco

Rozencrantz és Guildenstern halott (1990)

Rendező: Tom Stoppard, író: William Shakespeare, Tom Stoppard (Hamlet), a főbb szerepekben: Gary Oldman, Tim Roth

Sátántangó (1994)

Rendező: Tarr Béla. Író: Krasznahorkai László. A főbb szerepekben: Víg Mihály, Dr. Horváth Putyi, Székely B. Miklós

Simon Mágus (1998)

Rendező: Enyedi Ildikó. A főbb szerepekben: Andorai Péter, Julie Delarme.

Swann szerelme (1984)

Rendező: Volker Schlöndorff, író: Marcel Proust. A főbb szerepekben: Jeremy Irons, Ornella Muti, Alain Delon, Fanny Ardant.

Szellemkutya. Szamuráj módra (2000)

Rendező: Jim Jarmusch, Író: Yamamoto Tsunetomo. A főbb szerepekben: Forest Whitaker, Isak Bankolé.

Szép remények (1946)

Rendező: David Lean. Író: Charles Dickens. A főbb szerepekben: John Mills, Valérie Hobson, Bernard Miles

Szerelmes Shakespeare (1996)

Rendező: John Madden, író: William Shakespeare, Tom Stoppard (Rómeó és Júlia), a főbb szerepekben: Joseph Fiennes, Gwineth Paltrow.

Szindbád (1971)

Rendező: Huszárik Zoltán. Író: Krúdy Gyula. Szereplők: Latinovits Zoltán, Dayka Margit, Ruttkai Éva.

A Tenkes kapitánya (1964)

Rendező: Fejér Tamás. Író: Örsi Ferenc. A főbb szerepekben: Gera Zoltán, Szabó Gyula, Molnár Tibor.

Tom Jones (1963)

Rendező: Tony Richardson. Író: Henry Fielding. A főbb szerepekben: Albert Finney, Susannah York, George Devine

Trainspotting (1996)

Rendező: Danny Boyle. Író: Irvine Welsh. A főbb szerepekben: Ewan McGregor, Ewen Bremner, Jonny Lee Miller

Vale Abraão (1993)

Rendező: Manuel de Oliveira. Író: Gustave Flaubert (*Bovaryné*). A főbb szerepekben: Leonor Silveira, Cécil Sanz de Alba, Luís Miguel Cintra

Véres trón (1957)

Rendező: Akira Kurosava. (Shakespeare: Macbeth). A főbb szerepekben: Toshiro Mifune, Isuzu Yamada.

A zongoralecke (1993)

Rendező: Jane Campion. A főbb szerepekben: Holy Hunter, Harvey Keithel